

UiO • Det juridiske fakultet

Navngivelsesplikten og respektretten i opphavsretten

Kandidatnummer: 587

Leveringsfrist: 25.11.13

Antall ord: 17932



Innholdsfortegnelse

1	INNLEDNING	1
1.1	Oppgavens tema og problemstilling.	1
1.2	Kildebruk og metode	1
2	GENERELT OM OPPHAVSRETT	4
2.1	Opphavsrettens begrunnelse	4
2.2	Historikk	4
2.3	Hva er et åndsverk?.....	6
2.3.1	Verkshøyde.....	6
2.4	Hvem er opphavsmannen?	8
3	GENERELT OM DE IDEELLE RETTIGHETENE.....	9
3.1	Definisjon og avgrensing	9
3.2	Når gjør vernet for de ideelle rettighetene seg gjeldende?	10
3.3	Veien videre	11
4	NAVNGIVELSESPLIKTEN.....	12
4.1	Problemstilling.....	12
4.2	Hensynene bak navngivelsesplikten.....	12
4.3	Hvem skal navngis?	13
4.4	Hvilket navn skal anvendes?.....	14
4.5	God skikk	15
4.5.1	Rettslig standard	15
4.6	Navngivelse på fysiske verk	17
4.6.1	Når skal man navngis ved <i>eksemplarframstilling</i> av fysiske verk?	17
4.6.2	Når skal man navngis ved <i>tilgjengeliggjøring</i> av fysiske verk?	20
4.7	Eksemplarubundne verk	24

4.7.1	Når skal man navngis ved <i>tilgjengeliggjøring</i> av eksemplarubundne verk? ..	24
4.8	Konklusjon	34
5	RESPEKTRETEN	36
5.1	Problemstilling	36
5.2	Hovedregelen i § 3 (2)	36
5.2.1	Særnorsk regulering	37
5.3	Generelt om krenkelsesvurderingen	38
5.4	Hvor går grensene for krenkelse?	40
5.4.1	Hvor går grensen for når <i>en endring av et verk</i> er krenkede:	40
5.4.2	Hvor går grensen for <i>krenkende fremstilling av uendret verk</i> ?	45
5.5	Grensen til parodi og travesti	49
5.5.1	Hvor langt rekker vernet for de ideelle rettighetene?	49
5.5.2	Konklusjon	51
6	DEN IDEELLE RETTENS "UOVERDRAGELIGHET"	53
6.1	Problemstilling	53
6.2	Hovedregel	53
6.2.1	Unntak 1	54
6.2.2	Unntak 2	55
6.2.3	Konklusjon	56
7	KLASSIKERVERNET	57
7.1.1	Hvor sterkt er klassikervernet?	60
8	AVSLUTTENDE BEMERKNINGER	62
9	LITTERATURLISTE	63
9.1	Lover	63
9.1.1	Norske	63
9.1.2	Utenlandske	63

9.2	Internasjonale konvensjoner	63
9.3	EU/EØS-lovgivning.....	64
9.4	Forarbeider	64
9.4.1	Norske.....	64
9.4.2	Utenlandske	65
9.5	Rettspraksis	65
9.5.1	Norsk	65
9.5.2	Utenlandske	66
9.6	Litteratur	67
9.7	Artikler fra tidsskrift og internett.....	68
9.8	Nettsider	68

1 Innledning

1.1 Oppgavens tema og problemstilling.

Oppgavens tema er opphavsmannens ideelle rettigheter; navngivelsesplikten og respektretten. Rognstad omtaler de ideelle rettighetene som, i alle fall i én forstand, de mest sentrale i opphavsrettens normsystem fordi ”de gir hele rettsområdet et eget preg, og de styrer retts tenkingen her på en måte som ofte får avgjørende betydning for tolkningen av de enkelte bestemmelser.”¹ Det jeg vil forsøke å finne svar på gjennom denne oppgaven er hvor vidt-rekkende vernet for de ideelle rettighetene er. Dette vil jeg gjøre ved å undersøke hvor grensene for hva som utgjør krenkelser av opphavsmannens ideelle rettigheter går, og sammenligne dette med dagens praktisering av reglene. Videre vil jeg undersøke i hvilken grad de ideelle rettighetene er ivaretatt ved rettighetsovergang, og etter utløpet av åndsverkslovens vernetid. Hoveddelen av oppgaven vil omhandle åndsverksloven § 3. Drøftelsen vil være av materiell art, prosessuelle spørsmål behandles ikke. Jeg finner det hensiktsmessig å starte med en redegjørelse for rettsområdet, og historikken bak åndsverksloven, for å danne et bilde av hvorfor rettstilstanden har blitt som den er i dag.

1.2 Kildebruk og metode

Opphavsretten er territoriell, det vil si at hvert land fastsetter og håndhever sine opphavsrettsregler. Denne drøftelsen vil derfor ha sitt hovedfokus på Åndsverksloven av 12. mai 1969 nr. 2, men det er ikke ensbetydende med at det er bare norske rettskilder som vil ha betydning ved tolkning av aktuelle rettsspørsmål. Åndsverksloven av 1961 ble til gjennom et nordisk lovsamarbeid, med en uttalt målsetting om nordisk rettsenhet.² Det innebærer at

¹ Rognstad 2009 s. 197

² Ot.prp. nr. 26 (1959-1960) s. 3

forarbeidene og rettspraksis fra de øvrige nordiske landene vil kunne være veiledende for tolkningen av åndsverksloven.³ Men selv om det foreligger et ønske om nordisk rettsenhet, er det viktig å ha i mente at det ikke er gitt at reglene vil bli tolket likt i alle sammenhenger. De delene av de norske forarbeidene som omhandler de ideelle rettighetene, er knappe sammenlignet med de svenske og de danske. Jeg kommer derfor til å gjøre bruk av disse, i tillegg til de norske. Forarbeidene til § 3 er gamle, og av og til vil det være slik at senere uttalelser i rettspraksis om forarbeidene tillegges mer vekt enn uttalelsene selv. Om de ideelle rettighetene foreligger det mindre rettspraksis, og derfor vil det allikevel i mange tilfeller være forarbeidene som er retningsgivende for tolkningen av bestemmelsene. Av den rettspraksis som finnes, kommer jeg til å gjøre bruk av både norske og nordiske dommer. Jeg kommer også til å anvende nordisk teori om emnet.

Bernkonvensjonen setter gjennom artikkel 6bis, visse minimumskrav for vern av de ideelle rettighetene.⁴ Bestemmelsen viktigste funksjon er å gi rammer for utformingen av vernet for de ideelle rettighetene. Selv om jeg ikke bruker bestemmelsen direkte som en tolkningsfaktor for de ideelle rettighetene, ligger den som et bakteppe for forståelsen av reglene. Videre vil Eu-direktivene på opphavsrettens område, som er innlemmet i EØS-avtalen, vil kunne ha betydning for tolkningen av åndsverkslovens bestemmelser. Dette er fordi åndsverksloven presumeres å være i overenstemmelse med bestemmelsene i direktivene. Selv om norske domstoler ikke er bundet av uttalelser fra EU-domstolen vil de, på grunn av målsettingen om harmonisering, se hen til uttalelser fra EU-domstolen angående direktiv som har betydning for oss. For de ideelle rettighetene sier derimot Infosoc-direktivet i punkt 19. i direktivets fortale sier at ”The moral rights of rightholders should be exercised according to the legislation of the Member States and the provisions of the Berne Convention (...) the WIPO copyright Treaty and of the WIPO Performances and Phonograms treaty. *Such moral rights remain outside the scope of this Directive*”⁵ Dette betyr at Infosoc-

³ Rognstad 2009 s. 41 jf. Høyesteretts rettskildebruk i Rt. 1985 s. 833 på s. 890

⁴ Bernkonvensjonen art. 6 bis.

⁵ EP/Rdir2001/29/EF

direktivet ikke griper inn i statenes regulering av hvordan de ideelle rettighetene skal ivaretas, og jeg gjør derfor ikke bruk av kilder fra EU/EØS i den delen av drøftelsen som omhandler dette.

2 Generelt om opphavsrett

2.1 Opphavsrettens begrunnelse

Opphavsretten omhandler regler om beskyttelse av litterære og kunstneriske verk. Tankene om at opphavsmannen skulle ha rettigheter knyttet til verkene sine kom fra naturretten, men filosofene hadde forskjellige teorier på hvorfor det var slik.⁶ Kant mente at verket er en forlengelse av skaperens personlighet, og at han derfor bør være nærmest til å ha kontroll over sitt eget "legeme". Hegel mente at personligheten er en abstrakt ting som kan inkarneres i verket, og derfor er den som har laget verket, nærmest til å ha kontroll over det. En tredje teori var Lockes vederlagsteori som gikk ut på at hvis man la en tilstrekkelig mengde arbeid i et verk som ikke kunne skilles fra opphavsmannens intellekt, så hadde man eiendomsrett over dette. Alle teoriene bygger på rettferdighets- eller rimelighetsbetraktninger. Dette har vært de rådende begrunnelsene for opphavsretten slik vi kjenner den.⁷ De ideelle rettighetene kan spesielt begrunnes i slike synspunkter, i og med at de er ansett som personlighetsretter og hensikten bak reglene er å være en utvidelse av opphavsretten etter § 2.⁸

2.2 Historikk

Reglene om opphavsrett er av relativt ny dato, men tankene om vern av åndsverk finnes det spor av hos opphavsmenn fra tidlige tidspunkt. Allerede rundt år 1000 er ordet plagiat brukt som betegnelse på litterært tyveri.⁹ Det var allikevel først etter oppfinnelsen av boktrykkerkunsten og starten på den industrielle revolusjonen at samfunnsforholdene lå til rette for en

⁶ Pettersen 2010 s. 3-4

⁷ Rognstad 2009 s. 31

⁸ Innst. 1950 s. 12

⁹ Rognstad 2009 s. 17-18

reel opphavsrettsbeskyttelse. Det som er interessant er at i det gamle Rom ble det reagert sterkt på alle forsøk på å stjele opphavsmannens honnør, mens de økonomiske rettighetene var mer i bakgrunnen – det var *æresbevisningen* de var opptatt av. Allikevel var det kravet om vern for de *økonomiske rettighetene* som dannet grunnlaget for kampen for å få innført regler om opphavsrett.¹⁰ Det ser vi i forarbeidene til 1930-loven,¹¹ som var den første norske loven som ga en alminnelige beskrivelse av opphavsmannens råderett. Forarbeidene sier at ”kunstnerens og forfatterens krav på at rettsordenen garanterer ham adgang til å nyde de økonomiske frukter av sitt arbeide er likeså dypt etisk og sosialt berettiget som selve eiendomsretten til materielle ting”¹² Men selv om de økonomiske rettighetene var hovedgrunnen for utformingen av reglene, ser man også begynnelsen for formingen av de ideelle rettighetene ved at det uttales at ”også deres ”moralske” interesse i at gjengis i korrekt skikkelse fortjener å beskyttes.”¹³

I 1928 ble Bernkonvensjonen revidert og Artikkel 6 bis ble tatt inn. Artikkelen sier blant annet at opphavsmannen har ”the right to claim authorship of the work and to object to any (...) action (...) prejudicial to his honor or reputation” Videre setter bestemmelsen minstekrav for beskyttelsestiden av de ideelle rettighetene, og avslutter med å si at det er opp til det enkelte land å sørge for å ha rettslige midler som skal kunne anvendes til vern for de ideelle rettighetene.¹⁴

I slutten av 1930 årene ble det, på bakgrunn av et ønske om å oppnå nordisk rettsenhet, igangsatt arbeid med en ny åndsverkslov.¹⁵ Arbeidet resulterte i lov om åndsverk som er gjeldende rett i dag, og som i større grad enn den tidligere loven fokuserer i mye større grad på kunstnerens personlige forhold til verket. Historien viser altså at det de siste 100

¹⁰ Knoph 1936 s. 148

¹¹ Åndsverkloven av 1930

¹² Ot. prp. nr. 22. (1930) s. 3

¹³ Ibid.

¹⁴ Bernkonvensjonen art. 6bis.

¹⁵ Innst. 1950 s. 9.

årene har skjedd en endring, hvor de ideelle rettighetene har kommet mer i fokus. Dette kan være et moment som taler for at vernet for de ideelle rettighetene må anses å være ganske vidtgående, og kanskje også at vi går i en retning hvor det må legges mer vekt på disse rettighetene ved tolkning av loven.

2.3 Hva er et åndsverk?

I følge Knoph må det foreligge tre vilkår for at man skal kunne si at man står ovenfor et åndsverk. Det må for det første foreligge en *frembringelse* jf. ordlyden ”skaper” i § 1. Der nest må frembringelsen være på det litterære eller kunstneriske området og den må være av en slik art at det kan kalles et åndsverk.¹⁶ Knophs forståelse av uttrykket har stått seg, og er gjentatt av Høyesterett i 2007 i dommen om Huldra i Kjosfossen slik: ”For at en frembringelse skal ha karakter av ”åndsverk” i åndsverkslovens forstand, må den være et resultat av en individuelt preget skapende innsats, og ved denne innsatsen må det være frembragt noe som fremstår som originalt”¹⁷ Det er allikevel viktig å merkes seg at selv om de bruker betegnelsen ”originalt” oppstilles det ikke noe nyhetskrav, utallige verker har blitt til ved stor innflytelse av tidligere verker uten at dette har noen innvirkning på om det er et åndsverk. Det oppstilles heller ikke noe krav til at det som frembringes er vakkert eller estetisk. Forarbeidene fremhever at det er verkets art, ikke kvaliteten det kommer an på.¹⁸

2.3.1 Verkshøyde

Ikke enhver nyskapning på det litterære eller kunstneriske området er et åndsverk. For at det som er frembragt skal sies å være et åndsverk, må det i følge Knoph ”i alle fall i noen

¹⁶ Knoph 1936 s. 60 flg.

¹⁷ Rt. 2007 s. 1329

¹⁸ Innst. 1950 s. 10

grad være et *uttrykk for original og individuelt preget åndsvirksomhet*,”¹⁹ I litteraturen omtales dette som at frembringelsen må ha *verkshøyde*. Andre momenter det har blitt lagt vekt på, blant annet i svensk rettspraksis, er om det er store variasjonsmuligheter ved skapelsen av verket, og om det er stor risiko for dobbeltfrembringelser.²⁰ EU-domstolen uttalte i Infopac-dommen at det frembragte må være originalt i den forstand at det er et resultat av opphavsmannens *egen intellektuelle frembringelse*.²¹ Hva man skal forstås med dette behandles nærmere i Painer-Standarddommen.²² Der sier domstolen at frembringelsen er ”egen” når den uttrykker opphavsmannens personlighet på den måten at han har uttrykt sine kreative evner på grunnlag av *frie og kreative valg*. Tøien sa i en artikkel i NIR²³ fra 2012 at disse uttalelsene fra EU-domstolen betyr at man nå også må legge disse vurderingen til grunn for verkshøydevurderingen i Norge. Hun mente derfor at Høyesteretts uttalelse i Tripptrapp-dommen ikke var korrekt.²⁴ Det Høyesterett der uttalte var at selv om det var avsagt avgjørelser i EU om kriteriene for brukskunst ville de ”under ingen omstendighet være bindende for en avgjørelse om verkshøyde for brukskunst, basert på norsk rett.”²⁵ I en dom fra 2013, som omhandlet spørsmålet om verkshøyde for ferdighus, viste førstvoterende i høyesterett til verkshøydevurderingen som ble lagt til grunn i Huldra-dommen og Tripptrapp-dommen og sa at ”Den aktuelle saken gir ikke grunn til noen presisering eller modifikasjon av det som er sagt i de to høyesterettsdommene som jeg har vist til.”²⁶ Høyesterett la altså også her til grunn det som har vært den tradisjonelle norske oppfatningen av verkshøydekravet.

¹⁹ Knoph 1936 s. 64, jf. uttalelsen i Rt 2007 s. 1329 i punkt 2.3

²⁰ Rognstad 2009 s. 83-84

²¹ Sag C-05/08 Infopaq International A/S mod Danske Dagblades Forening.

²² Sag C-145/10 Eva Maria Painer v. Standard VerlagsGmbH and others.

²³ Nordiskt Immatrielt Rättsskydd.

²⁴ Tøien i NIR 4/2012 s. 422

²⁵ Rt. 2012 s. 1062 premiss (69)

²⁶ Rt 2013 s. 822

2.4 Hvem er opphavsmannen?

Etter § 1 i åndsverksloven er det den som ”skaper” et åndsverk som har opphavsrett til verket. Denne skaperen, åndsverkets opphav, må være en eller flere *fysiske* personer, men det stilles ikke noe krav til at man er bevisst at man skaper et åndsverk. Babyer kan være opphavsmenn på lik linje med en kunstner som går inn for å male et verk, det samme gjelder også for umyndiggjorte. Juridiske personer faller utenfor fordi de ikke kan prestere den skapende virksomhet som fordres for originært rettserverv.²⁷ Dyr faller også utenfor definisjonen.

²⁷ Vyrje (1987) s. 177

3 Generelt om de ideelle rettighetene

3.1 Definisjon og avgrensing

I romansk rettsteori har ”le droit moral” – ”moralsk rett”, blitt stående som terminologien brukt om de ideelle rettighetene, men i norsk rett ble ikke dette uttrykket sett på som dekkende nok for det retten skal verne.²⁸ Knoph lanserte terminologien ”ideelle rettigheter,” for å gi tydelig beskjed om at det ikke er de økonomiske interesser det dreier seg om.²⁹ Det er imidlertid ikke ensbetydende med at det ikke knytter seg økonomiske interesser til de ideelle rettighetene. At det gjør det, viser seg spesielt ved navngivelsesplikten som har stor betydning for oppbygningen og fastholdelsen av kunstnerens rennomme, og som igjen vil ha betydning for markedsverdien.³⁰

Når jeg omtaler de ideelle rettighetene i denne oppgaven, avgrenser jeg disse til de ideelle rettighetene slik de har kommet til uttrykk i § 3. Dette må presiseres fordi det finnes elementer av ideelle rettigheter også i andre bestemmelser i åndsverksloven. Ett eksempel er § 2 som inneholder flere ideelle aspekter. For det første setter § 2 grenser for at andre kan gjøre endringer i verket, for det andre hjemler den at opphavsmannen har kontroll på verkets første publisering.³¹ Hvis en opphavsmannen forbyr at hans verk endres eller offentliggjøres, vil interessene bak dette mest sannsynlig utelukkende være ideelle.³²

Jeg finner det også nødvendig av oppgavens omfang å avgrense mot retten til å bli varslet før ødeleggelse av et åndsverk, og mot retten til tilgang og samvær med verket etter § 49.

²⁸ Rognstad 2009 s. 197

²⁹ Knoph 1936 s. 150

³⁰ Kjektvedgaard 2005 s. 136

³¹ Rognstad 2009 s. 32

³² Stray 1989 s. 65

3.2 Når gjør vernet for de ideelle rettighetene seg gjeldende?

De ideelle rettighetene gjelder i utgangspunktet for alle verk og alle situasjoner hvor det blir laget et eksemplar av verket, eller verket endres eller tilgjengeliggjøres. Behovet for vern er viktigst i de tilfellene hvor andre enn opphavsmannen har fått rett til å råde over verket. Etter § 39 kan opphavsmannen, med den begrensning som følger av § 3, helt eller delvis overdra retten til å råde over åndsverket, til hvem han vil. Hvilken avtale som blir inngått vil regulere hvilken rett mottakeren har til bruk av verket. Hvis man skal ha rett til å endre verket, må dette være spesifikt avtalt jf. § 39b.

En rett til eksemplarframstilling eller tilgjengeliggjøring av et verk kan også etableres uten avtale med opphavsmannen, dette er regulert i kapittel 2 i åndsverksloven. Fordi reglene regulerer andres rett til å utnytte vernede åndsverk, uten å innhente samtykke fra rettighets-haverne, har de fått betegnelsen ”lånereglene”. Hovedbegrunnelsen for lånereglene er å lette tilgangen til bruk av åndsverkene. Skulle man i hvert tilfelle fått til en avtale om samtykke til bruk fra opphavsmannen, ville det kunne skapt vanskeligheter og i mange tilfeller ville det vært umulig.³³

For hele kapittel 2 gjelder bestemmelsen i § 11, den setter begrensninger for rådigheten over åndsverk som skal brukes med hjemmel i lånereglene. § 11 (1) oppstiller at ”Bestemmelserne i dette kapittel gjør ingen videre innskrenkning i opphavsmannens rett etter § 3 enn den som følger av § 29.” Dette betyr at selv om reglene i kapittel 2 åpner for at man kan anvende verket uten avtale med opphavsmannen, kan man ikke gjøre det uten å respektere de ideelle rettighetene.³⁴ Det eneste unntaket er endring av byggverk eller bruksgjenstander på grunn av utnyttelsesmuligheter eller tekniske grunner etter § 29. I disse tilfellene kan man endre verket selv om de ideelle rettighetene krenkes. Jeg kommer nærmere tilbake til § 11 (2), som gir regler ved endringer av verk, i avsnittet om respektretten.

³³ *ibid.*

³⁴ Ot.prp. nr. 26 (1959-1960) s. 65

3.3 Veien videre

Jeg vil videre i kapittel 4 og 5 sonde mellom de ideelle rettighetenes positive og negative side. Den positive siden av den ideelle retten skal sikre at opphavsmannen *får navnet sitt på verket* når det blir fremstilt eksemplar av verket, eller dette blir offentliggjort. Dette blir omtalt som navngivelsesplikten. Den negative siden skal forhindre at åndsverket blir offentliggjort på en måte om kan *krenke* opphavsmannen eller verket, eller at verket blir offentliggjort i en krenkende form. Dette omtales som respektretten.³⁵

³⁵ Knoph 1936 s. 151

4 NAVNGIVELSESPLIKTEN

4.1 Problemstilling

Regelen om navngivelse finner vi i § 3 (1) og det følger av ordlyden at ”Opphavsmannen har krav på å bli navngitt slik som god skikk tilsier, så vel *på eksemplar* av åndsverket som når det *gjøres tilgjengelig for allmenheten*.” Problemstillingen blir å finne ut hvilket vern regelen gir; hva ligger i vilkåret om at man skal navngis ”slik god skikk tilsier”? Hvor går grensene for navngivelsesplikten?

Jeg vil gjøre rede for noen hovedregler som gjelder generelt for all form for navngivelse og før jeg går nærmere inn på reglene som gjelder spesielt for den enkelte fremstillingsmåte. Jeg kommer til å skille mellom navngivelse på fysiske verk, altså verk som er knyttet til et eksemplar, og ikke-fysiske verk. Når jeg behandler de ikke-fysiske verkene omtales disse som eksemplarubundne verk.

4.2 Hensynene bak navngivelsesplikten.

I fransk rett benevnes navngivelsesplikten som en farskapsrett; ”Droit de paternité” og grunntanken bak det er at den som har skapt noe, skal høste heder og ære for det.³⁶ Stray sier at retten grunner på en idé om et hellig bånd mellom opphavsmannen og hans verk, slik at verket er å anse som hans ”åndelige barn.”³⁷ Det er dette personlige båndet loven søker å beskytte. Tankene om et personlig bånd stemmer overens med de naturrettslige rettferdighetsbetraktningene, som danner en bakteppe for hele åndsverksloven.³⁸ Som nevnt

³⁶ Rognstad 2009 s. 200

³⁷ Stray 1989 s. 64

³⁸ Ot.prp. nr. 22 (1930) s. 3, jf. punkt 2.2

over³⁹ vil de ideelle rettighetene kunne ha noen økonomiske ringvirkninger, og det er derfor ikke en klar skillelinje mellom hensynene bak de økonomiske og de ideelle rettighetene. Hensynene bak for eksempel § 2 vil derfor kunne brukes som tolkningsfaktor når vi skal se på navngivelsesplikten, men det er viktig å være oppmerksom på at det er *æresbevisningen* som er det sentrale hensynet i § 3 (1).⁴⁰ Weinche påpeker i sin lærebok at i tillegg til hensynet til opphavsmannen, kommer også hensynet til allmennheten inn som en tolkningsfaktor for denne regelen. Publikum har rett til å opplyses om hvem som har skapt de forskjellige verkene, og de har krav på at verkene ikke offentliggjøres i ”forvansket skikkelse.”⁴¹

4.3 Hvem skal navngis?

Det følger av ordlyden i § 3 at det er *opphavsmannen til verket* som skal navngis. Dette må anses som utgangspunktet og hovedregelen, men det er også slik at § 3 er gitt anvendelse på mange av de nærstående rettighetene i kapittel 5 i åndsverksloven. Det betyr for eksempel at utøvende kunstnere og fotografer som ikke er opphavsmenn allikevel har krav på å bli navngitt. Det er heller ikke bare opphavsmannen av det *originale* verket som har krav på å bli navngitt, det følger av § 6 (2) at den som oversetter eller bearbeider et verk skal navngis når verket utgis i den nye skikkelsen. Hvis det fines flere som har samarbeidet om verket og deres ytelser ikke kan skilles ut som særskilte verk, slik som Lennon/McCartney, sier § 6 (1) at de erverver opphavsrett i fellesskap og begge navngis på verket.

³⁹ Jf. punkt 3.1

⁴⁰ Rognstad 2009 s. 200

⁴¹ Weinche 1976 s. 60

4.4 Hvilket navn skal anvendes?

Opphavsmannen skal navngis med sitt eget navn, med mindre han eller hun har valgt å være anonym eller arbeider under et pseudonym.⁴² Anonyme opphavsmenn har ikke krav på å få æren for verket ved offentliggjøring. Har man valgt å bruke pseudonym skal dette respekteres slik at pseudonymet brukes ved offentliggjøring. Dette begrunnes i at bestemmelsen først og fremst er til vern for opphavsmannen og ikke for sannheten.⁴³ Rognstad mener allikevel ikke at en plikt til å avstå fra å røpe opphavsmannens identitet kan forankres i § 3.⁴⁴ Dette antas også å være den gjeldende oppfatningen i Danmark.⁴⁵

Et eksempel fra finsk høyesterett fra 2007 synes, slik jeg leser den, kanskje å kunne avvike fra denne oppfatningen. Problemstillingen hadde sitt grunnlag i at en sanger byttet kunstnernavn fra i 'Eijariitta' til 'Eija Kantola' under karrieren. Etter navnebyttet vant hun en sangkonkurranse og ble mer berømt. Hennes tidligere verker var etter hennes mening av dårlig kvalitet, og hun ville ikke at de skulle bli knyttet opp mot henne som den artisten hun nå var blitt. Til tross for dette ble det gamle materiale utgitt igjen under hennes nye kunstnernavn. Retten kom til at den nye publiseringen var i strid med § 3.⁴⁶ De begrunnet det med at artisten selv har rett til å velge hvilket navn som skal bli brukt i forbindelse med hennes utgivelser. Så langt foreligger det ingen uoverensstemmelse med rettsoppfatningen presentert over. Det som jeg mener skiller seg fra den Norsk/Danske oppfatningen er at retten uttalte: "På den grund att Kantola sedermera som artist och kanske även i övrigt använt sig av namnet Eija Kantola uppkommer inte någon rättighet för företaget att beträffande nye inspelningar av gamla framträdanden använda detta namn"⁴⁷ Retten sier ikke i klar-

⁴² Rognstad 2009 s. 203

⁴³ Stray 1989 s. 65

⁴⁴ Rognstad 2009 s. 203

⁴⁵ Kocktvedtgaard 2005 s. 139

⁴⁶ Schønning 2011 s. 182

⁴⁷ NIR 2/2007 s. 147

tekst at § 3 hjemler et rettskrav på å bevare sin anonymitet, men de sier at andre ikke har rett til å påføre nye innspillinger det gamle navnet, begrunnet i at en artist har rett til å selv velge hvilket navn som skal bli brukt. Hvis man tolker denne uttalelsen antitetisk betyr det at artisten også har rett til å bestemme hvilket navn som *ikke* skal bli brukt, og dermed kan det kanskje ligge et krav om å få bevare sin anonymitet der? Dette er mine tolkninger, og ikke bekreftet i rettspraksis i ettertid, så det foreligger ikke noen holdepunkter for å si at den norske rettstilstanden er endret.

4.5 God skikk

4.5.1 Rettslig standard

Hvor langt opphavsmannens beskyttelse strekker seg beror på en tolkning av uttrykket ”god skikk”. Uttrykkets vage formulering innebærer at retten til navngivelse ikke er absolutt, og at hva som er god skikk kan variere for de ulike verkstypene. Utrykket ”god skikk” er en *rettslig standard*, som er et begrep innført av Knoph. Det som kjennetegner rettslige standarder er at de legger føringer for hvordan forholdet skal bedømmes, men de er ikke en presis norm. De virker som en retningsangivelse for dommeren, men lar den konkrete lov-anvendelse bli overlatt til hans skjønn.⁴⁸ Det som er spesielt med en rettslig standard er altså at meningsinnholdet i en bestemmelse kan forandres slik at en og samme lovbestemmelse kan tillegges ulikt innhold på ulik tid. Hvordan regelen skal tolkes er avhengig av hva som er den alminnelige oppfatningen i samfunnet av det aktuelle spørsmålet. Resultatet av å ha en rettslig standard som for eksempel ”god skikk” som vurderingskriterium kan derfor bli at det som var god skikk i 1961, kanskje ikke kan sies å være det i dag.

⁴⁸ Knoph 1936 s. 520

Spørsmålet om hva som er god skikk har i liten grad vært prøvd for domstolene. Det medfører imidlertid ikke at man står uten retningslinjer når man skal tolke bestemmelsen. Hensynene bak- og formålene med regelen vil sammen med den rettspraksis og de øvrige rettskildene som finnes, være retningsgivende for tolkning av bestemmelsen. Hvor sterkt hensynene bak regelen gjør seg gjeldende vil variere med verkstype, det ”personlige båndet” trenger ikke å være like sterkt for et datamaskinprogram som for et maleri.

I forarbeidene finnes det ikke noen klar og entydig definisjon på hva som ligger i god skikk, men det er ment å være en pekepinn på en rimelig og hederlig handlemåte.⁴⁹ Hovedregelen er at man *skal* navngis, med mindre det er *urimelig*, eller *umulig* å oppfylle kravet.⁵⁰ Schönning presiserer denne uttalelsen fra forarbeidene i sin bok fra 2011 og sier at det er i overenstemmelse med god skikk å ikke nevne navnet også der det er *vanskelig*.⁵¹ Det betyr med andre ord at man skal navngi hvis det er praktisk mulig, og hvor navneangivelsen ikke vil virke forstyrrende på verket eller situasjonen det gjengis i.⁵² De svenske forarbeidene påpeker også at det er i strid med § 3 å fjerne opphavsmannens navn fra verket.⁵³

Hvis det foreligger en sedvane på området, kan denne være av betydning for hva som er å anse som god skikk, men det er allikevel slik at en dårlig praksis aldri kan omdannes til god skikk.⁵⁴ Den norske kildebruksutredningen har sagt det slik at ”det på den ene siden er relevant å se hen til hva som er vanlig praksis, men at praksisen på den annen side ikke er avgjørende fordi det i tillegg til hva som er ”skikk” også kreves at den må være god”⁵⁵ I tilfeller man blir i tvil om det foreligger en sedvane eller ikke, og om sedvanen er god eller

⁴⁹ Schönning 2011 s. 180

⁵⁰ Københavnerutkastet 1951 s. 106

⁵¹ Schönning 2011 s. 180

⁵² *ibid.* s. 181

⁵³ SOU (1965:25) s. 118

⁵⁴ *ibid.* s. 180

⁵⁵ Kildebruksutredningen s. 84

ikke, sier de svenske forarbeidene at det ikke behøver å ha ”svårare konsekvenser än att i tveksamma fall upphovsmannen angives.”⁵⁶ Det kan forstås slik at deres oppfatning er at i tvilstilfeller bør opphavsmannen navngis. Dette stemmer også best overens med de hensynene som ligger bak regelen.

4.6 Navngivelse på fysiske verk

4.6.1 Når skal man navngis ved *eksemplarframstilling* av fysiske verk?

Eksemplarframstilling av et verk betyr i enkelhet at det fremstilles et eksemplar av et åndsverk. Det følger av ordlyden i § 2 (1) at eksemplarframstilling innebærer å ”fremstille varig eller midlertidig eksemplar (...) i opprinnelig eller endret skikkelse, i oversettelse eller bearbeidelse, i annen litteratur- eller kunstart eller i annen teknikk” Forarbeidene sier at ordlyden skal favne om *enhver* fremstillingsmåte.⁵⁷ Dette vil for eksempel gjelde å fremstille verket i annen kunstart, ta kopier av verket, ta opptak av det, eller gjengi verket i annen teknikk enn originaleksempelen. Ordlyden omfatter også middelbare eksemplar, som for eksempel en DVD hvor innholdet ikke kan iakttas umiddelbart, og midlertidige eksemplar som i all hovedsak er lagringer som skjer ved behandling av åndsverk i datamaskiner⁵⁸. Selv om åndsverksloven bygger på et prinsipp om at handlinger som skjer innenfor privat-sfæren er unntatt opphavsrettslig regulering, gjelder det en begrensning for eksemplarframstilling til privat bruk etter § 12.⁵⁹ På grunn av bestemmelsen i § 11 får § 3 også anvendelse om man for eksempel kopierer et maleri og gir til sin mor.

⁵⁶ SOU (1956:25) s. 117

⁵⁷ Ot.prp. nr. 26 (1959-1960) s. 15

⁵⁸ Rognstad 2009 s. 153

⁵⁹ Ibid. s 229

Av hensynet til oppgavens omfang kommer jeg ikke til å gå nærmere inn på de middelbare eksemplarframstillingene. Hovedregelen gjelder på samme vis for de, men det er nevnt i forarbeidene at i og med at rettighetshaverne til disse framstillingen først og fremst har en økonomisk interesse, er det naturlig at de ideelle rettighetene spiller en underordnet rolle.⁶⁰

Hovedregelen er som nevnt at man *skal* navngis hvis det ikke er urimelig, vanskelig eller umulig. For de fysiske verkene, som et bilde, en bok, en dvd, en rapport eller en skulptur, vil navngivelse stort sett måtte kunne kreves. Grunnen til dette er at det nesten alltid vil være en plass opphavsmannen kan navngis på, uten at det er skjemmende for verket.

Navngivelse ved eksemplarframstilling har i liten grad vært oppe som problemstilling for domstolene, men i 1981 kom spørsmålet opp for Oslo byrett.⁶¹ Saken gikk ut på at et reklamebyrå hadde laget en bildereklame for smykker, reklamebildet viste en kvinne med smykker på seg som beundret en skulptur. Skulpturen var laget av Marit Wicklund som krevde erstatning og oppreisning blant annet av den grunn at hun ikke var navngitt på verket. Retten kom til at Wicklund fikk erstatning, men dette uten å si noe om hvorfor å unnlate navngivelse ikke var i samsvar med god skikk. Dommen statuerer altså et eksempel på en type bruk av åndsverk som er i strid med navngivelsesplikten, men den gir lite veiledning med hensyn til hva det skal legges vekt på i en senere vurdering av om vilkåret ”god skikk” er krenket.

En mer klargjørende dom ble avsagt av den Danske landsretten i 1995. Spørsmålet var om en biolog hadde rett til å bli navngitt på en rapport hun hadde utarbeidet om miljøstatusen på innsjøer i kommunen hun var ansatt i. Retten konkluderte slik: ”Landsretten finder det tilstrækkeligt godtgjort, at det, i hvert fald i et vist omfang, er sædvanligt i andre amtskommuner, at anføre ophavsmændenes navne på lignende rapporter. Da det af hensyn til sagsøgeren findes rimeligt, og da der ikke er anført grunde, der afgørende taler herimod,

⁶⁰ NOU 1986:18 s. 12

⁶¹ RG 1981 s. 493 (Oslo byrett)

findes god skik herefter at kræve, at sagsøgeren navngives på rapporten.”⁶² Retten viser altså at de legger vekt på om det finnes en sedvane på området. I tillegg vektlegger de om navngivelse er rimelig av hensyn til opphavsmannen, men de holder samtidig mulighetene åpne for at grunner som taler imot navngivelse kan komme inn som et moment i vurderingen av om retten er krenket. Det er ikke noe kontroversielt i uttalelsene i denne dommen, og de stemmer godt overens med de føringene som er lagt for vurdering av god skikk i forarbeidene og i teorien. På bakgrunn av dette, og på bakgrunn av ønsket om nordisk rettsenhet, er det derfor nærliggende å anta at norske domstoler ville lagt vekt på de samme momentene i en vurdering av unnlatelse av navngivelse.

De svenske forarbeidene sier at hvis man har kommet dit at man *har* fastslått at opphavsmannen skal navngis på verket, må man foreta en vurdering av på hvilken måte og i hvilket omfang dette skal skje. Denne vurderingen skal også skje på bakgrunn av hva som er god skikk.⁶³ Man må altså foreta en toleddet vurdering hvor utfallet av begge problemstillingene blir avgjort av hva som kan anses å være god skikk. I vurderingen av hvilken måte og hvilket omfang ligger det både er spørsmål om *hvilket navn* som skal brukes,⁶⁴ og *hvordan* navngivelsen skal skje. Forarbeidene sier at på bøker, Lper og lignende skal navngivelsen skje ”på den plats och i den utstyrsel som är brukligt.” Det vil si at på en bok skal, om ikke det finnes grunn til å unnta fra hovedregelen, forfatteren navngis på coveret av boken, eller i alle fall på en av de første sidene. Om man bestemte seg for å bare anbringe forfatterens navn nederst i et hjørne midt i inne i boken, ville man jo per definisjon ha navngitt opphavsmannen, men dette ville allikevel ikke vært innenfor det som kreves av § 3, fordi navngivelsen her ikke ville blitt reell.

⁶² U 1995.782 V

⁶³ SOU (1956:25) s. 117

⁶⁴ Jf. punkt 4.4

4.6.1.1 Unntak

Selv om navngivelse i stor grad må gjennomføres når det gjelder fysiske verk, finnes det også unntak. Forarbeidene sier at ”det stundom av tekniska skäl kan vara förenat med svårigheter att tillgodose uphovsmannens anspråk att angivas på exemplar av verk” og nevner som eksempel på dette kunstindustrielle glassprodukter.⁶⁵ Grunnen til at dette trekkes frem som et eksempel er nok at på et gjennomsiktig glassprodukt vil en stor logo eller signatur kunne være veldig synlig og dette vil igjen kunne virke skjemmende på verket, og dermed komme i strid med § 3 (2), som jeg kommer tilbake til i punkt 5. Det kan også være grunn til å gjøre unntak fra hovedregelen for eksempel for funksjonell brukskunst som stoler, bord, hyller og lignende, jf. åvl § 1 (2) 10). På en del eldre skjenker og stoler kan man finne informasjon om fabrikk eller designer, men det foreligger allikevel ikke noen sedvane for at slike gjenstander skal navngis. Dette kan man begrunne på samme måte som for glassfigurer; det ville kunne virke skjemmende på verket om for eksempel alle bord måtte ha et skilt på bordplata, hvor opphavsmannens navn fremgikk. Det samme gjør seg gjeldende for hus, som kan være åndsverk etter § 1 (2) 9), men her kan det nok være hensiktsmessig å ikke la de samme reglene gjelde for et bolighus som bygninger som for eksempel Tverrfjellhytta på Dovre⁶⁶

4.6.2 Når skal man navngis ved *tilgjengeliggjøring* av fysiske verk?

Bestemmelsen i § 3 (1) sier at man skal navngis når verket gjøres tilgjengelig for allmennheten. Definisjonen på hva som skal til for at verket ”gjøres tilgjengelig for allmennheten” finnes i § 2 (3) som sier at det er tilgjengeliggjøring om verket *spres* til allmennheten, *vises* frem, eller *fremføres* offentlig. Grensen mellom hva som er privat og hva som skal anses som ”offentlig” og ”til allmennheten” er fastslått gjennom rettspraksis. I en dom fra 1953

⁶⁵ SOU (1956:25) s. 116

⁶⁶ Se Tverrfjellhytta på snohetta.com: <http://bit.ly/HHEYRs>

var spørsmålet om tilgjengeliggjøring av musikk på en arbeidsplass var privat eller offentlig fremføring. Høyesterett tok utgangspunkt i en uttalelse fra Knoph, som sa at en bruk var privat om det skjedde innenfor ”den forholdsvis snevre krets som familie-, vennskaps-, eller omgangsbånd skaper”⁶⁷, og konkluderte med at det ikke var privat bruk.⁶⁸ I en dom fra EF domstolen i 2006 konkluderes det med at også utplassering av tv-apparater på hotellrom er offentlig fremføring.⁶⁹ I 2012 svarte Aker og Bærum tingrett bekreftende på at også utleie av bil med radio er tilgjengeliggjøring av musikk.⁷⁰ Denne dommen er imidlertid anket og derfor ikke rettskraftig.

Vilkårene *spredning* og *visning* er knyttet til fysiske verk. Jeg kommer tilbake til vilkåret *fremføring* under punktet om reglene for navngivelse ved eksemplarubundne verker.

4.6.2.1 Spredning

Etter § 2 (3) a) tilgjengeliggjøres verket når det frembys offentlig for salg eller utleie, for eksempel ved utstilling i et butikkvindu eller på et bibliotek, eller det skjer en besittelsesoverføring. Besittelsesoverføringen trenger ikke skje mot vederlag.⁷¹ I spredningstilfellene vil stort sett de samme reglene som gjelder for eksemplarframstilling av verk gjøre seg gjeldende. Det kan kanskje til og med tenkes et mer vidtgående vern. Glasskunst og lignende som er unntatt navngivelsesplikten ved eksemplarframstilling, er kanskje ikke unntatt ved spredning. Skal en glassgjenstand frembys til salg i en butikk kan man avhjelpe vanskeligheten med å navngi *på* verket, ved å ha et skilt som navngir kunstneren på hylla hvor kunsten står.

⁶⁷ Knoph 1936 s. 89

⁶⁸ Rt 1953 s. 633

⁶⁹ Sag C-306/05 Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE) mod Hoteles SA s. 8

⁷⁰ TAHER-2012-73209

⁷¹ Rognstad 2009 s. 158

4.6.2.2 Visning

Etter § 2 (3) b) skjer tilgjengeliggjøring når det fysiske verket vises, uten bruk av tekniske virkemidler. Det betyr at visning av et verk på fjernsynet ikke er omfattet av lovens ordlyd, visningsbegrepet er i motsetning til fremføring knyttet til fysiske eksemplar av verket.⁷² Det sentrale området for visningsretten er utstilling av kunstverk.⁷³

Som hovedregel skal opphavsmannen navngis ved visning, men de svenske lovforarbeidene oppstiller et unntak for ”texter eller bilder i prospekter och reklamalster” Dette er ikke nevnt i forarbeidene til den norske eller danske loven, med på bakgrunn av den praksis som har blitt ført for slikt materiell, er det er grunn til å anta at dette også er en etablert sedvane her i landet. De svenske forarbeidene gir ikke noen begrunnelse for hvorfor de mener visning av reklame bør være unntatt fra hovedregelen. Det kan tenkes at grunnen er at det økonomiske aspektet ofte står sterkest i slike tilfeller og at hensynet bak navngivelsesplikten; farskapsretten, derfor ikke gjør seg like gjeldende her.

Er det gitt at det som er forutsatt i forarbeidene også er gjeldende rett i dag? Det vil naturligvis være stor variasjon innen former for reklame. I reklamer hvor det er mange små annonser med bilder og tekst presset sammen på en side, slik som i en kundeavis, er det nærliggende å anta at man kan la være å navngi opphavsmannen. En annen type reklame er store plakater på trikken, eller plakattavler som viser bilder som faller inn under definisjonen åndsverk. Er det gitt at navngivelsesplikten ikke bør inntre her? Ta for eksempel en illustratør som har laget reklametegninger for en kampanje på trikken.⁷⁴ Tegningene vil bli sett av mange tusen hver dag, og det ville kunne være av stor betydning for opphavsmannen å bli knyttet til dette verket. Ved fremføring av et verk har det i rettspraksis blitt lagt

⁷² Ot.prp nr 46 (2004-2005) s .19

⁷³ Rognstad 2009 s .174

⁷⁴ Se for eksempel Esra Røises illustrasjon for FEM her: <http://bit.ly/1jeCExt>

vekt på om verket ble fremført på en måte som har stor slagkraft,⁷⁵ visning og fremføring av et verk ligger tett opptil hverandre og det kan ikke utelukkes at det samme argumentet kan brukes for verk som blir vist for veldig mange. Jeg kan ikke se at bare på grunn av at åndsverkene blir brukt i reklameøyemed, så skal ikke denne kunstneriske innsatsen bli æret på lik linje med illustrasjoner brukt til for eksempel en artikkel i en avis. Det er heller ikke, slik jeg ser det, noen tekniske hindringer for at man skal bli navngitt for eksempel med en signatur nederst i høyre hjørne.

Det som skiller visning av reklamemateriell fra mange andre typer visninger av verk, er at bruken av verkene er regulert i avtale mellom aktøren som skal bruke reklamen og opphavsmannen. Det betyr at man har muligheten til å avtale at navngivelse skal skje, selv om dette ikke er utgangspunktet i loven. Ett problem kan være, i og med at navngivelse ikke er sedvane på det området, at de som skal bruke reklamen ikke er interessert i å avtale det. I de aller fleste tilfellene vil nok ikke maktbalansen i et slik avtaleforhold være helt jevn og det vil kanskje heller ikke være så lett for opphavsmannen å trumfe dette igjennom. Hadde ikke de svenske forarbeidene unntatt reklamemateriell fra hovedregelen ville opphavsmannen ikke behøvd å komme i en situasjon hvor man skulle ønske at man var navngitt, uten å ha rett til å kreve det. I tillegg til hensynet til opphavsmannen, kommer også hensynet til allmenheten inn. Av alle de tusen som tar trikken hver dag er det nok mange som ville ha funnet det interessant å kunne vite hvor illustrasjonen kommer fra.

Dette spørsmålet har ikke vært oppe for domstolene og det er ikke mulig å si hva de ville kommet frem til om det hadde kommet opp en sak. Men jeg er ikke sikker på at de ville lagt den utviklede sedvanen ukritisk til grunn som god skikk. Verden har forandret seg mye siden forarbeidene ble skrevet, og visning av reklame kan i dag være en måte å bli sett på og slik komme seg inn på markedet som kunstner. Det er kanskje ikke riktig at de som skaper et åndsverk som blir vist i reklamesammenheng skal behandles annerledes en opphavsmenn som maler et bilde som vises på et galleri?

⁷⁵ NJA 1996 s 354, jf punkt 4.7.1

4.7 Eksemplarubundne verk

4.7.1 Når skal man navngis ved *tilgjengeliggjøring* av eksemplarubundne verk?

Bestemmelsen i § 2 (3) c) sier at et verk gjøres tilgjengelig for allmenheten når det fremføres offentlig. Inn under vilkåret *fremføring* går all direkte form for livefremføringer som konserter og skuespill, indirekte fremføringer som filmverk, lydfiler og ”on demand.”⁷⁶ Også det å legge ut tekst og bilder på internett går inn under begrepet. Dette innebærer at ordlyden i loven går langt ut over sin naturlige språklige betydning.⁷⁷ I og med at ordlyden favner så vidt, er det vanskelig å stille opp regler som gjelder for alle måtene å tilgjengeliggjøre et verk på. Det er derfor hensiktsmessig å behandle ulike typer av tilgjengeliggjøring hver for seg. Jeg vil først se på livefremføringer av verk, deretter fremføring av verk ved hjelp av tekniske hjelpemidler for tilstedeværende publikum og tilslutt distanseoverføringer. Denne oppdelingen stemmer overens med den kategoriseringen som er valgt fra dansk og norsk lovgiverhold.⁷⁸

4.7.1.1 Livefremføringer

Med livefremføringer siktes det til de situasjoner man tenker på ved en naturlig språklig forståelse av ordet fremføring. Det kan være en konsert, en diktopplesning, et skuespill eller en annen gitt situasjon der noen fremfører et verk foran et tilstedeværende publikum. De svenske forarbeidene sier at ved oppføringer av eksemplarubundne verker bør opphavsmannen oppgis muntlig, på plakater, i annonser eller i programmer.⁷⁹ For skuespill eller klassiske konserter er det sedvane at arrangøren lager et programblad hvor opphavs-

⁷⁶ På forespørsels-tjenester på internett, verksformidlingen skjer på initiativ fra brukeren.

⁷⁷ Rognstad 2009 s. 176

⁷⁸ Ibid. s. 177

⁷⁹ SOU (1965:25) s. 117

mannen er nevnt, og det er også vanlig at han eller hun er navngitt på plakaten som markedsfører stykket.

For rockekonserter er det derimot ikke vanlig å trykke programmer som navngir opphavsmannen. Det kan hevdes at det er en tradisjon for å kreditere opphavsmenn fra scenen, om man spiller låter skrevet av andre. Denne tradisjonen er nok derimot ikke så festnet at man kan kalle den en sedvane. Et hensyn som taler mot at navngivelse må skje på konserter, er at krediteringen fort vil forsvinne i mylderet. Et fåtall vil få med seg detaljene, og formålet med å navngi vil kanskje derfor forvitte. Hovedregelen om navngivelse gjelder nemlig bare så langt verket fremføres i en situasjon hvor det vil være av betydning for opphavsmannen å bli nevnt.⁸⁰ Hvis en skoleklasse dramatiserer et lite teaterstykke vil grensen for når man skal bli navngitt kunne variere ut i fra publikumet. Hensynet til opphavsmannen gjør seg ikke gjeldende på samme måte om forestillingen er ment for barnas foreldre, som hvis den settes opp som en åpen forestilling hvor alle kan kjøpe billett. Hvis forestillingen bare vises til foreldrene kan det kanskje også stilles spørsmål ved om det er en *offentlig* fremføring. Er det ikke en offentlig fremføring vil plikten til å navngi bortfalle, fordi fremføring innenfor det private området ikke er omfattet av opphavsmannens enerett.⁸¹

Det kan også være grunn til å ikke navngi i situasjoner hvor det vil virke forstyrrende, for eksempel ved fremføring av en sang i en gudstjeneste.⁸² I slike situasjoner må hensynet til opphavsmannen vike for hensynet til situasjonen og til de som deltar der.

⁸⁰ Ibid. s. 116

⁸¹ Ot.prp. nr. 26 (1959-1960) s. 30

⁸² Rognstad 2009 s. 116

4.7.1.2 Fremføring av verk ved hjelp av tekniske hjelpemidler for tilstedeværende publikum

Det klassiske eksemplet her er kinofremvisning, men også avspilling av musikkopptak i for eksempel en elektronikkbutikk vil være omfattet.⁸³ Hovedregelen er at også ved slike fremføringer har opphavsmannen rett til å bli navngitt. For en kinofremvisning innebærer det at det må opplyses om hvem som er opphavsmenn til verket.. Dette er allikevel et utgangspunkt som kanskje må modifiseres i de tilfeller der det er veldig mange opphavsmenn som har samarbeidet. Forarbeidene til den svenske loven sier at ”det ofta anses tillräckligt att angiva dem som står för mer av betydande insatser; dette förhållande är av särskild vikt inom filmbranschen.” Dette kan begrunnes med at hvis alle som har hatt en betydning for filmen blir navngitt, kan det være vanskelig å skille ut hvem som virkelig er opphavsmennene bak prosjektet, og de mister kanskje den æresbevisningen de fortjener i det store vellet av navn. I tillegg blir kanskje de som skal vise krediteringen nødt til å kutte ned på tiden de bruker på hvert navn, slik at rulleteksten må gå så fort at retten til navngivelse i det hele bare blir illusorisk.⁸⁴

Denne problemstillingen har ikke vært oppe for de norske domstolene, men det finnes en dom fra en underrett i Danmark.⁸⁵ Denne dommen vil ikke ha så stor rettskildemessig vekt, men den kan brukes til å illustrere poenget. Problemstillingen i saken var at fem scenografer i forbindelse med en tv-serie i Danmark, var blitt kreditert sammen med andre som ikke hadde deltatt i skapelsen av scenografien, og de mente derfor at navngivelsesplikten ikke var blitt respektert. Retten ga scenografene medhold i at deres ideelle rett var krenket, og begrunnet dette nettopp med at navngivelser på denne måten gjør at det ikke fremgår av krediteringen hvem som er opphavsmennene.

⁸³ Ibid. s. 179

⁸⁴ Ibid s. 202

⁸⁵ Gladsaxe Rets dom af 21. November 2002. (sag nr. BS 1-1006/2000)

4.7.1.3 Overføring til allmenheten

I 2005 ble § 2 (4) tatt inn for å gjøre bestemmelsen tilpasset den teknologiske utviklingen som hadde skjedd siden 1961.⁸⁶ Det følger av bestemmelsen at begrepet fremføring også omfatter ”kringkasting⁸⁷ eller annen overføring i tråd eller trådløst til allmennheten, herunder når verket stilles til rådighet på en slik måte at den enkelte selv kan velge tid og sted for tilgang til verket.” Loven skiller mellom overføringer på avsenders- og mottakers initiativ, aktive og passive overføringer.

4.7.1.4 Aktive overføringer

Eksempel på aktive overføringer til allmenheten er utsendelse av verk til tv eller radio. Hvor grensene går for hva som er god skikk, vil også her bero på hvilket verk det er snakk om. For tv-serier vil stort sett de samme reglene som for kinofremvisning gjøre seg gjeldende. Opphavsmannen må navngis i tilknytningen til fremføringen og det på en slik måte at navngivelsen blir reell. Det samme gjelder om et maleri eller et fotografisk verk skal kringkastes. For fremføring av musikkverker som man bare kan høre og ikke se, blir vurderingen en litt annen, derfor vil jeg drøfte dette nærmere.

4.7.1.4.1 *Fremføring av musikkverk på tv*

Spørsmålet om hvordan man skal navngis ved tilgjengeliggjøring av musikk på tv kom opp for Högsta domstolen i Sverige i 1996.⁸⁸ Saken handlet om at Torgny Björks musikk ble brukt som bakgrunnsmusikk til fremføringen av et dikt på frokost-tv. Han ble ikke navngitt, og gikk til sak for å kreve erstatning for brudd på navngivelsesplikten. Högsta domstolen

⁸⁶ Ot.prp. nr. 46 (2004-2005) s. 8

⁸⁷ Kringkastingsloven § 1-1(1)

⁸⁸ NJA 1996 s. 354

viste til hovedregelen om at man *skal* navngis slik god skikk tilsier, og de konstaterte at det ikke var noen sedvane som var utviklet på området. Allikevel brukte de en avtale inngått mellom Svenska Tonsättares Internationella Musikbyrå og Sveriges Radio til hjelp for å vurdere hva som er god skikk i dette tilfelle. De konkluderte med at mulighetene for å omgå plikten til å navngi var små, etter denne avtalen.

De drøftet videre hvilken betydning det ville ha for opphavsmannen å bli navngitt i et tilfelle hvor musikken blir fremført i et kulturprogram, og de konkluderte med at betydningen ville være stor. De lavere rettsinstanser hadde også fremhevet dette og begrunnet det med at det stort sett ville ha betydning for opphavsmannen når verket hans blir fremført på et medium med slik slagkraft som tv. Retten påpekte også at tv-selskapet hadde hatt god tid til å avgjøre hvordan navngivelsen skulle skje, og at de ikke kunne se noen programtekniske hindringer for at dette ikke var blitt gjort.⁸⁹ Torgny Björk fikk medhold i saken og ble tilkjent erstatning.

Det denne dommen viser er at man i vurderingen av om noe er innenfor god skikk eller ikke, i tillegg til kriteriene som er oppstilt i forarbeidene, bør legge vekt på hvilken betydning det vil ha for opphavsmannen å bli navngitt. Man må også se hen til hvilke tekniske muligheter som finnes, og hvor mye tid man har hatt på seg i forkant for å kunne tilrettelegge for navngivelse. Det er ikke fastslått at de samme kriteriene skal vektlegges i Norge, men i og med at dette er en gjennomarbeidet nyere høyesterettsdom, er det grunn til å anta at norske domstoler ville lagt de samme vurderingskriteriene til grunn om spørsmålet ble reist her. Ønsket om nordisk rettsenhet tilsier også at dette bør være tilfellet.

⁸⁹ *ibid* s. 364

4.7.1.4.2 *Har vi fått noen endring i rettstilstanden etter Björk-dommen?*

Björk-dommen knesatte en del viktige momenter det antas å må legge vekt på i vurderingen av om navngivelsesplikten er overholdt ved tilgjengeliggjøring.. Det jeg vil se på nå er om dommen har hatt noen virkning, ut over å løse problemet inter partes.

Thors og Waal fremsatte i 2011 en tese om at det fremdeles forekommer at god navngivelsesskikk ikke blir konsekvent overholdt på tv. For å komme frem til en konklusjon har de intervjuet danske musikkorganisasjoner om hvor mange forlik de inngår på vegne av artistene hvert år. De forskjellige organisasjonene fører ikke tall over dette, men de kunne fastslå at det ikke var noe ukjent fenomen, og at de fleste hadde et par saket i året.⁹⁰

I tillegg til dette ser de i mangel av ny høyesterettspraksis, på danske underrettsdommer fra år 2000 og fremover. De gjennomgår fire saker som handler om manglende kreditering av musikkverker og i alle sakene konkluderer retten med at det har skjedd en krenkelse av § 3 (1).⁹¹ Det Thors og Waal trekker ut av denne undersøkelsen, er at til tross for at det foreligger lite praksis fra høyesterett, kan man se på antall underrettsdommer og forlik at det forekommer et ikke ubetydelig antall krenkelsessaker på navngivelsespliktens område. De konkluderer også, på bakgrunn av dommene, med at god navngivelsesskikk fremdeles ikke overholdes konsekvent av tv-stasjonene. Det har ikke kommet noen saker om navngivelse for de norske domstolen etter Björk-dommen, men det kan ikke ut av dette konkluderes med at det er fordi navngivelsesplikten stort sett blir overholdt. Opphavsretten er et rettsområde som preges av at de som skal vernes av reglene, ikke er de mest bemidlede. Det er derfor vanskelig å vite om det er kostnadsrisikoen ved å gå til sak, eller det at reglene blir overholdt som gjør at det ikke finnes mer rettspraksis på området.

⁹⁰ Thors og Waal 2011 s. 104

⁹¹ Thors og Waal 2011 s 87

4.7.1.4.3 *Fremføring av musikkverk i radioen*

Det foreligger ikke så vidt meg bekjent noen dommer som sier noe om grensene for når man skal navngis ved fremføring av musikkverk i radioen. Dette er allikevel et interessant spørsmål, fordi dette er et område hvor det i liten grad forekommer navngivelse. Er dette i tråd med bestemmelsen i § 3(1)? Rognstad stiller seg kritisk til den praksisen som har festnet seg for de fleste verker i radioen og sier at ”Det forhold at en slik praksis har utviklet seg over tid, og at det for lytterne derfor kan fortone seg underlig om også komponistene blir nevnt, er neppe tilstrekkelige argumenter til å konstatere at en unnlattelse av å navngi opphavsmennene er i samsvar med god skikk.”⁹² Björk-saken gjaldt som nevnt for fremføringer av verk i fjernsynet, men likheten mellom å bruke et verk som bakgrunnsmusikk i et tv-program og det å spille et verk i radioen kan tilsa at man kan bruke dommen som et eksempel til etterfølgelse også i spørsmål som omhandler radio.⁹³ Jeg kommer derfor i den videre drøftelsen til å gjøre bruk av de prinsippene som ble fremholdt i Björk-dommen, i tillegg til andre relevante rettskilder, for å finne ut av om dagens praksis er i samsvar med god skikk.

Det foreligger ikke noen uttalelser i loven eller andre rettskilder som tilsier at hovedregelen om at navngivelse skal skje ikke gjør seg gjeldene for fremføring av verk i radioen. Utgangspunktet er derfor også her, at navngivelse skal skje. Allikevel har det vokst frem en praksis som gjør at det er ikke opphavsmannen, men artisten som fremfører verket som blir navngitt. Dette gjelder, kanskje bortsett fra for de klassiske verkene. Det er ikke vanlig at det blir opplyst at et verk er fremført av Trondheimssolistene, uten at man også får vite hvem som er opphavsmann bak verket.

Et argument som kan anføres mot navngivelse er at det tar mye tid. Dette ble også trukket frem i Björk-saken. Et radioprogram vil ofte inneholde mange låter, og den tiden man ville

⁹² Rognstad 2009 s. 201

⁹³ Eckhoff 2001 s. 165

brukt på å navngi opphavsmennene ville gått ut over den tiden man har til rådighet til for eksempel diskusjoner og avspilling av flere låter. En annen tanke er at en slik informasjonsstrøm ville virke kaotisk og kanskje til og med mot sin hensikt? På den andre siden har kanskje radio en viktigere rolle i dag enn tidligere. Når folk kjøpte cd-er fikk de med et hefte i coveret som inneholdt all informasjon om opphavsmennene. I dag har streaming av musikk, som jeg skal se på under, i stor grad tatt over plassen for cd-ene. Informasjonen som før fulgte med cd-en må derfor nå innhentes på annet vis, og den er kanskje ikke alltid like tilgjengelig. Videre kan det tenkes at praksisen i radio vil være toneangivende for hvordan navngivelse blir gjennomført i andre tilfeller det offentliggjøres musikk. Strammes ikke praksisen i radiosendinger inn, vil det kanskje føre til at retten til navngivelse på ikke-fysiske eksempler bli svekket i tiden som kommer?

I Björk-saken uttalte retten at det kan være innenfor god skikk å fravike hovedregelen hvis det er snakk om et nyhetsprogram som behandler aktualiteter på det kulturelle området, og programmet inneholder informasjon om mange opphavsmenn. Dette begrunnet de med at det kan ”stöta på praktiska svårigheter eller bli alt för tyngande att i varje sådant nämna alla berörda upphovsmän.”⁹⁴ Hvis man legger til grunn at denne uttalelsen har relevans, og kan tolkes antitetisk, kan dette bety at hovedregelen om at man *skal* navngis vil gjelde i program som omtaler en snevrere krets av opphavsmenn. Om man for eksempel sender et program om Elvis, som nesten utelukkende hadde andre til å skrive musikk for seg, ville det vært best i overenskomst med regelen om opphavsmennene bak låtene også ble nevnt.

I Björk-dommen ble de tekniske mulighetene som fantes for navngivelse trukket frem. Her vil tv ha en klar fordel i forhold til radio, i og med at navnet kan vises på skjermen uten at det tar noe tid fra tv-programmet. Noen radiokanaler, for eksempel NRK, har prøvd å avhjelpe dette ved å opprette spillelister på internett som både oppgir artist og opphavsmann.⁹⁵ Men, er navngivelsesplikten oppfylt om man gjør det?

⁹⁴ NJA 1996 s. 354

⁹⁵ <http://www.nrk.no/spillelister/>

Danskene Thors og Waal har lansert en teori om at navngivelsesplikten på ikke-fysiske verker gjelder både *tidsmessig* og *stedlig*. At man må navngis tidsmessig betyr at man må navngis innenfor en angitt tidsramme. Det stedlige kriterium betyr at plasseringen av opphavsmannens navn skal skje i sammenheng med verket når det fremføres.⁹⁶ Hvis radiokanalen oppretter en spilleliste som ligger på nettet når programmet blir sendt, kan lytteren finne ut hvem som spiller verket i det tidsrommet radioprogrammet går. Dermed vil det tidsmessig aspektet være oppfylt. Men, man får ikke informasjonen om opphavsmannen *ved* å høre på radioen, man får kanskje bare informasjon om hvilke kilde man må gå til for å finne spillelisten. Dermed skjer ikke navngivelsen i sammenheng med at verket fremføres og det stedlige kriteriet er kanskje ikke oppfylt. Dette er som sagt en teori, og det er ikke bekreftet av domstolene at dette er en riktig vurdering å legge til grunn.

Svaret på om den navngivelsen som praktiseres i dag er i samsvar med regelen i § 3, vil bero på om de anførte argumentene *mot* navngivelse i radioen kan begrunne at hovedregelen om navngivelse fravikes. Radioen er et medium som har stor slagkraft, det trekker i retning av å holde fast ved hovedregelen. Det at navngivelse vil ta opp store deler av sendetiden trekker i andre retningen. Jeg mener at radiokanalene i lys av § 3 og de teknologiske mulighetene som finnes lett tilgjengelige i alle tilfeller må opprette spillelister for å være innenfor reglen. Når tiden kommer for at FM-nettet skal slukkes, og radiosendingene går over til å sendes digitalt vil mulighetene for å navngi opphavsmannen på display ekspandere, og mange har tatt i bruk DAB-radioen allerede. I de tilfellene radioen er utstyrt med en skjerm hvor man kan se informasjon om hvilket program som sendes, er jeg ikke overbevist om at det vil være innenfor god skikk å ikke navngi opphavsmannen når en sang blir spilt. Jeg mener også at plikten til å navngi bør gjelde i de tilfellene det er snakk om rene sjangerprogram, men at å ikke nevne alle opphavsmennene i for eksempel Nitimen, fremdeles vil være innenfor rammene for god skikk.

⁹⁶ Thors og Waal 2011 s. 37

4.7.1.5 Passive overføringer

Med passive overføringer menes ”on demand” eller på forespørsels-tjenester, de kjennetegnes ved at verket ligger tilgjengelig, men overføringen skjer på brukerens initiativ. Typiske eksempler er der man skaffer seg tilgang til åndsverk på internett.⁹⁷ Det kan for eksempel være i de tilfellene man klikker seg frem til et fotografisk verk av Justin Bieber, eller man ser ”Broen” på Nrk nett-tv. Hovedregelen om navngivelse gjelder også her, og alle de tekniske mulighetene for å navngi på internett gjør at det skal mye til for å fravike dette. Jeg vil se nærmere på om dette også er tilfellet der man streamer musikk fra internett.

4.7.1.5.1 Musikk som tilgjengeliggjøres via streamingtjenester:

Musikk som tilgjengeliggjøres via streamingtjenester⁹⁸ vi ha flere likheter med tv enn radio i og med at man ikke bare hører musikken, men man har noe visuelt å forholde seg til. Den største norske streamingtjenesten vi har per i dag er WiMP,⁹⁹ men den mest brukte streamingtjenesten er Spotify. I de siste ti-tolv årene har folks bruk av streamingtjenester på nettet økt enormt.¹⁰⁰ Det har resultert i at tjenestene har fått stor innflytelse på det kommersielle musikkmarkedet og det vil for mange være nesten den eneste måten de tilegner seg musikk på. Derfor vil disse tjenestene ha enorm slagkraft, og opphavsmannen vil ha stor ideell interesse i å bli navngitt på verket sitt når det tilgjengeliggjøres her.¹⁰¹

⁹⁷ Rognstad 2009 s. 176

⁹⁸ Streaming innebærer midlertidig kopiering av data hos mottakeren, men innebærer ikke varig lagring av de mottatte data slik som ved nedlastning.

⁹⁹ Norsk streaming-tjeneste fra Platekompaniet og WiMP Music i samarbeid med Telenor.

¹⁰⁰ Gjersøe/NRK/2011

¹⁰¹ jf uttalelsen i NJA 1996 s. 354

Spørsmålet blir derfor hvordan praksisen for navngivelse ved streaming stemmer overens med de kriteriene for navngivelse vi kan finne i § 3, sammenholdt med de øvrige rettskildene?

Hvis man gjør et søk på Spotify etter Marion Ravns hit ”The minute”, fremkommer det ikke opplysninger om at hun ikke har komponert sangen alene. Om man søker på ”Børge Fjordheim” gir ikke dette noen resultater. Et søk i Google på de samme navnene viser at Fjordheim også er opphavsmann til ”The minute.”¹⁰² Hadde man ikke hatt kunnskap om at det var flere opphavsmenn bak denne låten, ville ikke nettjenestene gitt noen grunn til å tro at Ravn ikke var alene om det. Fjordheim ville dermed gått glipp av den æresbevisningen man som opphavsmann til verket har rett til etter § 3.

I og med at musikken på streamingtjenester ikke er direktesendt, finnes det ikke noen tidsmessige aspekter som gjør det vanskelig å navngi opphavsmannen. Når det gjelder tekniske muligheter, er låten knyttet opp til en nettside, hvor det enkelt kunne vært lagt til informasjon om hvem som er opphavsmannen. Jeg kan heller ikke se at en tilføyelse av noen navn i tillegg til artistens ville være av den karakter at det virker forstyrrende eller støtende.¹⁰³ Etter min mening er den skikken som har vokst frem her, krenkende holdt opp i mot § 3 (1).

4.8 Konklusjon

Hvor stor grad av vern opphavsmannen har, vil variere mellom de ulike verkstypene og om det er snakk om eksemplarframstilling eller tilgjengeliggjøring. Som et utgangspunkt vil

¹⁰² http://www.marionravn.no/nor/pages/192-the_minute_tekst

¹⁰³ Se note 40

jeg allikevel på bakgrunn av redegjørelsene over hevde at regelen i § 3 (1) om navngivelse gir et vidtgående vern for opphavsmannen. Vilkårene om at det må være urimelig, umulig eller vanskelig å navngi viser at det skal en del til før hovedregelen kan fravikes, og dette blir også bekreftet gjennom praksis fra domstolene.

5 Respektretten

5.1 Problemstilling

Problemstillingen under drøftelsen av respektretten er: Hvilket vern har *opphavsmannen* og *verket* mot krenkende endringer og gjengivelser?

5.2 Hovedregelen i § 3 (2)

”Har en annen rett til å endre et åndsverk eller å gjøre det tilgjengelig for allmenheten, må dette ikke skje på en måte eller i en sammenheng som er krenkende for opphavsmannens litterære, vitenskapelige eller kunstneriske anseelse eller egenart, eller for verkets anseelse eller egenart.”

Hensynet bak denne regelen er å verne mot *krenkelser* av opphavsmannens, eller verkets anseelse eller egenart. Begrunnelsen for regelen kan spores helt tilbake til naturrettens rettferdighets- og rimelighetssynspunkt.¹⁰⁴ Det er også i dette tilfellet det personlige båndet mellom opphavsmann og verk som søkes beskyttet. Hva som ligger i begrepene anseelse og egenart er ikke presisert i forarbeidene, derfor tar jeg utgangspunkt i en naturlig språklig forståelse av disse begrepene. Begrepet anseelse omfatter begrepene aktelse, omdømme eller respekt.¹⁰⁵ Det er altså slike karakteristikk ved en person, eller et verk regelen skal beskytte. Begrepet egenart betyr særpreg,¹⁰⁶ eller særegenhet. Det viser til karaktertrekk som er spesielle for nettopp denne personen eller dette verket. Verket skal ikke gjengis på

¹⁰⁴ jf. punkt 2.1.

¹⁰⁵ Bokmålsordboka/UiO/Språkrådet/2010

¹⁰⁶ Bokmålsordboka/UiO/Språkrådet/2010

en slik måte at disse særegenhetene blir krenket. Hva som utgjør en krenkelse kommer jeg tilbake til under punkt 5.2.

5.2.1 Særnorsk regulering

Ordlyden i § 3 (2) har fått en annen utforming enn de andre nordiske lovene på to måter, uten at dette gjør de store forskjellene i praksis.

5.2.1.1 Forskjell 1

Den første forskjellen er at åndsverksloven bare retter seg mot de som ”har rett” til å endre, eller tilgjengeliggjøre et åndsverk.” Departementet som skrev forarbeidene til loven mente, til tross for at det allerede fulgte av §§ 1 og 2, at det var behov for å presisere og tydeliggjøre at det ikke var en generell adgang til å endre åndsverk, eller gjøre de tilgjengelige for allmenheten. I de andre nordiske lovene er ikke dette tatt inn i lovteksten, men det er den samme regelen som gjelder for de, selv om det ikke er uttalt.¹⁰⁷ Forskjellen i den norske loven, sammenlignet med de øvrige nordiske landene, viser seg hvis et verk blir krenket av noen som *ikke har rett* til å endre åndsverket. I Norge kan ikke den som foretar krenkelsen dømmes for brudd på § 3, men bare for brudd på § 1 eller § 2. I de andre nordiske landene kan den som krenker dømmes for brudd på § 3, fordi ordlyden i bestemmelsen utelukker ikke de som ikke har rett til å endre. Rognstad mener at regelen ikke er hel vellykket¹⁰⁸ og påpeker at selv om bestemmelsen skal forstås på denne måten, har den ikke alltid blitt praktisert slik. Et eksempel på det finnes i en dom fra Oslo byrett.¹⁰⁹ Saken handlet om at det ble brukt sitater fra Shere Hites bok om kvinners seksualliv i en artikkel i *Alle Menn*. Bru-

¹⁰⁷ Ot.prp. nr. 26 (1959-60) s. 21-22

¹⁰⁸ Rognstad 2009 s. 204

¹⁰⁹ NIR 1983 s. 138 (Oslo byrett)

ken ble ansett å være i strid med sitatretten i nåværende § 22, i tillegg til § 3 (2). Her ble altså § 3, til tross for ordlyden, ansett å være krenket.

5.2.1.2 Forskjell 2

Den andre forskjellen fra de andre nordiske lovene er at vi, i tillegg til å nevne at opphavsmannen ikke må krenkes, sier at selve verket ikke skal krenkes. Det fremgår av forarbeidene at i de tilfellene hvor en opphavsmann har skapt et mesterverkverk, men så tapt all sin egenart og anseelse etter dette, vil han allikevel har rett til vern for sitt ene verdifulle verks anseelse og egenart.¹¹⁰ Det vil derfor være mer naturlig å snakke om at verket blir krenket, enn at opphavsmannen blir det. Men selv om det ikke er opphavsmannens anseelse og egenart som vernes, er det allikevel ment å være et personlig vern for opphavsmannen. Det er altså ikke ment som et vern som skal kunne påtales av for eksempel forleggere og produsenter som har interesser i verket. Dette ville falt utenfor ideologien om opphavsmannens ”droit moral.”¹¹¹ At verket i seg selv har krav på vern antas også å være gjeldende rett, i alle fall den i danske lovgivningen, selv om det ikke står i loven.¹¹²

5.3 Generelt om krenkelsesvurderingen

Ordlyden i § 3 (2) viser at respektretten har to sider. Den ene regelen er til vern mot *krenkende endring* av verket. Den andre regelen er til vern mot *krenkende tilgjengeliggjøring av et ikke-endret verk*. Jeg vil først si noe generelt om krenkelsesvurderingen før jeg går inn og ser på hvor grensene for hva som kan anses å være krenkende har blitt trukket opp i rettspraksis.

¹¹⁰ Innst. O. (1960-61) s. 16

¹¹¹ Stray 1989 s. 68

¹¹² Schönning 2011 s. 183

5.3.1.1 Krenkelsesvurderingen

Ved bedømmelsen av hva som anses som krenkende må man ta utgangspunkt i de forholdene, og den praksis, som gjelder innen for den enkelte type kunstart, og særlig må det tas hensyn til verkets art og betydning i litterær eller kunstnerisk henseende.¹¹³ Verkets art kan ha betydning på den måte at noen verk tåler å bli ”herjet” mer med enn andre, før det anses krenkende. Videre i vurderingen må det ses hen til opphavsmannens synspunkt på om det foreligger en krenkelse, men saken må tilslutt avgjøres ut i fra en objektiv bedømmelse.¹¹⁴ Rognstad sier det slik at ” Den spesielt hårsåre får ikke krav på et bedre vern enn andre.”¹¹⁵ Hvis opphavsmannen er død, er det naturlig nok ikke like lett å ta utgangspunkt i hans synspunkt. Dette er midlertidig løst i rettspraksis på den måten at bedømmelsen av hva som er krenkende for opphavsmannen, må skje i lys av hans personlighet slik det kommer til uttrykk i verket.¹¹⁶ Det må også legges vekt på formålet med bruken av verket. Det er uttalt i en sak for Rådet,¹¹⁷ som omhandlet bruk av en tegning av Munchs ”Skrik” i en hamburgerkampanje, ”At den krenkende bruk skjer i reklameøyemed forsterker krenkelsen.”¹¹⁸ Dette kan forstås på den måte at det lettere skjer en krenkelse i de tilfeller et verk blir brukt i en kommersiell sammenheng, enn i de tilfeller verket blir brukt i en kunstnerisk, ikke-økonomisk sammenheng. Vekten av dette utsagnet må i midlertid sees på bakgrunn av at det er hentet fra en uttalelse fra rådet og ikke fra en dom. Lovhjemmelen som var drøftet i denne saken var § 48, men likhetene i vilkårene i § 48 og § 3 (2) gjør at det kan i noen tilfeller være hensiktsmessig å se til rettspraksis vedrørende § 48 ved vurdering av § 3 (2) og omvendt. Et ytterligere moment det må legges vekt på er om det var meningen å krenke verket, eller om det har skjedd tilfeldig.¹¹⁹ Har det skjedd tilfeldig, kan det allikevel være

¹¹³ SOU (1965:25) s. 123

¹¹⁴ Innst. O. XI (1960-1961) s. 16

¹¹⁵ Rognstad 2009 s. 204

¹¹⁶ NJA 1975 s. 679

¹¹⁷ Se definisjon, og nærmere beskrivelse av saken under punkt 7.

¹¹⁸ Det sakkyndige råd for åndsverker i NIR 1/1999 s. 242

¹¹⁹ SOU (1956:25) s. 125

krenkende for opphavsmannen. Avgjørelsen vil til slutt måtte bero på en helhetsvurdering i den konkrete sak.

5.4 Hvor går grensene for krenkelse?

Grensene for krenkelse vil ikke være like om vi står ovenfor en endring av et verk eller en tilgjengeliggjøring av et ikke-endret verk. Jeg velger derfor å behandle disse to formene for krenkelse hver for seg.

5.4.1 Hvor går grensen for når *en endring av et verk* er krenkede:

De Svenske forarbeidene setter som skranke at opphavsmannen bør beskyttes mot at det foretas endringer som ”förringar originalets konstarliga nivå och stil, eller innebär ingrepp i dess bärande innehåll och tendens.”¹²⁰

Beskyttelsen mot krenkende endringer gjelder om endringen skjer på eksemplar av verket, ved fremstilling av nye eksemplarer, eller når verket gjøres tilgjengelig for allmenheten. Schönning sier at det er mulig at beskyttelsen også gjelder endringer i privatsfæren,¹²¹ men dette er ikke bekreftet av Høyesterett. Beskyttelsen gjelder uavhengig av om tillatelsen til å endre grunner på avtale med opphavsmannens, eller lånereglene i kapittel 2.¹²²

Ved endringer av *eksemplar* av verket vil utfallet av krenkelsesvurderingen kunne bero på om det er et verk det bare finnes ett eksemplar av, eller om det er et verk som finnes i tusenvis av eksemplarer. For eksempel ble det i en gammel Dansk dom konstatert krenkelse når maleriet ”Ægir og hans døtre” ble malt over slik at det i stedet forestilte ”Venus` fød-

¹²⁰ *ibid.* s. 123

¹²¹ Schönning 2011 s. 184

¹²² Stray 1989 s. 67

sel.”¹²³ Det er ikke gitt at vurderingen ville blitt den samme om endringen ble gjort på et bilde i et eksemplar av en bok. Men selv ikke der det bare finnes ett eksemplar av verket vil all form for endring være krenkende. De svenske forarbeidene sier at endringer som er foretatt for å restaurere verket, aldri anses som ”otillåtna” selv om det ikke skulle lykkes å bevare originalens særpreg. Det kan for eksempel være om konservatørene ikke greier å bevare glansen i maleriet, slik at det fremstår som en mattere utgave av seg selv etter restaurering.

Når det skal fremstilles eksemplarer av verk, eller verket skal fremføres offentlig er det ofte nødvendig å foreta endringer i verket. Hvis en endring er gjort med hjemmel i låne-reglene, bestemmer § 11 (2) at ”Når et verk gjengis offentlig i medhold av bestemmelsene i dette kapittel, kan det skje i den størrelse og skikkelse øyemedet krever, men verkets karakter må ikke derved forandres eller forringes.” Denne bestemmelsen er tatt inn for å klargjøre at man har en rett til å endre verk, for eksempel ved å kutte ned tekst, omformatere bilder eller endre fra farge til svart/hvitt, men den poengterer også at retten til endring er en innskrenkning i opphavsmannens enerett som må være sterkt begrenset. At gjengivelsen skal skje ”i den størrelse og skikkelse øyemedet krever” betyr at endringen ikke må være større enn det gjengivelsen krever.¹²⁴

Opphavsmenn blir stadig utsatt for krenkende bruk av deres verk og bestemmelsen i § 3 (2) er derfor svært aktuell. Høsten 2011 hadde for eksempel Høyres toppkandidat i Tromsø, Jens Johan Hjort, døpt om Halvdan Sivertsens «Kjærlighetsvisa» til «Ærlighetsvisa», og gjort om tekstfraser i sangen fra «vinden ifra høyre snart må snu» til «Når høyrevinden blåser over landet, og de som stemte rødgrønt - de vil snu».¹²⁵ Dette ble ikke en sak, men hvis det hadde blitt det ville saken måtte blitt et spørsmål om krenkelse av § 2 på grunn av ordlyden i § 2 jf punkt 5.1. Jeg velger allikevel å trekke frem saken fordi den viser aktuali-

¹²³ U 1932.702 H

¹²⁴ Ot.prp. 26 (1959-1960) s. 65

¹²⁵ Berg/Mørch Pettersen/NRK/2011

teten av problemstillingen, og jeg mener den illustrerer godt en type endring som ganske sikkert må sies å være krenkende.

I de svenske forarbeidene er det påpekt at det ikke bare er de negative endringer som kan være krenkende. Hvis et skuespill med alvorlig innhold har blitt lunkent mottatt, og dette senere endres til et mer lettlivet stykke, med det resultat at det blir applaudert av publikum og kritikerne, betyr ikke det at det ikke kan være krenkende for opphavsmannen.¹²⁶ Det kan være gode grunner for at han ikke valgte å gjøre denne endringen selv. Det blir også påpekt at hvis det er foretatt endringer i en bok og det er opplyst om endringene i forordet, vil ikke dette si at verket ikke er krenket, hvis endringene er av en slik karakter.

Hva som skal til for at et verk anses å være krenket, vil kunne variere med verkstypen. Det er for eksempel kanskje ikke krenkende om man fremstiller et eksemplar av "Skrik" av Munch i svart/hvitt, i og med at man kan se det slik at det er personen på bildet som er det essensielle. Men det vil sannsynligvis være krenkende å fremstille et eksemplar av et abstrakt maleri som bare har rødfarger i seg i svart/hvitt, fordi da blir hele essensen av maleriet borte. På den andre siden kan endringer av "Skrik" i andre sammenhenger lettere anses å være krenkelse enn endringer av et ukjent abstrakt maleri, fordi det har større betydning i kunstnerisk henseende.¹²⁷ For å få et mer nyansert bilde på hvor grensen for krenkelse går, vil jeg gå over til å se på rettspraksis på området. Dette er et rettsområde som har vært lite påklaget for domstolene i Norge, jeg vil derfor benytte meg av utenlandsk rettspraksis for å belyse problemstillingen.

I en dansk dom fra 1956 ble det hevdet at komponist Johan Svendsens verk "Venetiansk Serenade" var krenket ved nyinnspilling av låten i en mer jazzet utgave under navnet "Caterina".¹²⁸ Det ble innhentet uttalelser fra blant annet Knud Aage Riisager fra Det kongelige danske musikkonservatorium som uttalte nokså skarpt at innspillingen var "et eksemplar på

¹²⁶ SOU (1965:25) s.122-123

¹²⁷ jf. punkt 4.3.1.1

¹²⁸ U 1965.137 H

den groveste og mest udtalte Droit Moral krænkelser, som man kan forestille sig. Vidtgående melodiske, rytmiske og harmoniske forvrængninger og vansiringer af den mest pågående vulgære karakter, (...) Gengivelsen ligger kunstnerisk og sangteknisk på det lavest mulige plan”¹²⁹ Landsretten bruker riktignok ikke like sterk terminologi, men de legger ikke skjul på hva de mener om denne saken når de uttaler at: ”De tiltaltes grammofonindspilning af serenaden med fremhævelse af Johan Svendsens og kompositionens navn er efter rettens opfattelse så forvrængende, at pladens udgivelse må betragtes som en krænkelse af Johan Svendsens kunstneriske anseelse og egenart og dermed af kulturelle interesser.”¹³⁰ Høyesterett sluttet seg til Landsrettens begrunnelse og konklusjon.

At de kom til denne konklusjonen stemmer godt overens med det som er forutsatt i forarbeidene til den svenske loven, som sier at det kan være krenkende om ”ett seriöst musikaliskt verk (...) framföres i jazztakt.”¹³¹ Det dommen viser er at det ikke er gitt at man kan ta en type musikkverk og overføre det til en annen genre uten at det fremstår som en krenkelse. Dette blir ytterligere presisert i en svensk høyesterettsdommen fra 2008, som sier at vurderingene er ”Inte lika stränga vid återgivning av litterära eller musikaliska verk av lägre valör, men även där borde upphovsmannen vara skyddad mot allvarliga ingrepp.”¹³² Det betyr at hvor grensen for krenkelse går vil variere med type musikkverk, men at det også her kan tenkes at for eksempel en rockelåt som hadde blitt gjort om til en elektrolåt kunne anses krenket.

I den nevnte dommen fra 2008 var spørsmålet om reklameavbrudd i spillefilmer som sendes på tv, kunne anses som brudd på respektretten.¹³³ Høyesterett kom, til tross for den etablerte sedvane i Norden, til at slike reklameavbrudd kunne ødelegge filmens rytme og

¹²⁹ *ibid.* s. 139

¹³⁰ *Ibid.* s. 142

¹³¹ SOU (1956:25) s. 124

¹³² NJA 2008 s. 309

¹³³ *Ibid.*

atmosfære. De konkluderte med at respektretten var krenket. De tok imidlertid forbehold om at spillefilmer var mer utsatte med henhold til krenkelser enn hva en episode eller undervisningsfilm ville være.

5.4.1.1 Kritikk

Avgjørelser er kritisert av Johan Axhamn¹³⁴ som mener at Svensk Høyesterett legger en for generell betraktning til grunn. I artikkelen går han gjennom en rekke svenske dommer for å fastsette en regel for hvordan krenkelsesvurderingen må foretas. Deretter viser han til en dom fra 1974,¹³⁵ der retten har uttalt at de ikke kan komme med generelle uttalelser om tolkningen av endringsregelen i § 3(2) fordi de forekommer av så ulike slag. Derfor sier han videre at ”En ideelrättslig kränknig skal alltså inte defineras som något absolut fenomen eller en schablon”¹³⁶ selv om det kan oppstilles visse objektive kriterier som må legges til grunn. Det han vil vise med dette er at når en krenkelsesvurdering skal foretas, må man se på hvert enkelt tilfelle. Han mener at Svensk Høyesterett har tatt utgangspunkt i en for generell tolking når de har uttalt at reklameavbrudd kan være krenkende for spillefilmer. Dette, begrunner han med at de har ”eliminerat de övriga kriterier som enligt uttalandena i förarbetena och tidlligare rättspraxis ska tillmätas betydelse vid bedömningen, dvs. Omständigheterna i det enskilda fallet varvis hänsyn bör tas till verkets art och betydelse i litterärt eller konstnärligt avseende. Det har således ingen betydelse om det rör sig om en allvarlig film, så som Schindlers list, eller en spelfil av lägre valör.”¹³⁷ Axhamn mener derfor at denne dommen ikke kan være et prejudikat for andre typer verk, fordi den tilkjenner opphavsmannen et for vidtgående vern for de ideelle rettighetene.

¹³⁴ Ibid. s. 481

¹³⁵ NJA 1975 s. 94

¹³⁶ Axhamn i NIR 5/2008 s. 475

¹³⁷ Ibid. s. 484

5.4.1.2 Konklusjon

Det samlede rettskildebildet viser at det ikke er så lett å si noe konkret om hvor grensen går for hva som er å anse som en krenkende endring. Ut i fra de to dommene jeg har vist til kan det synes at det ikke skal så mye til før en endring er krenkende, men den danske dommen fra 1956 er gammel, og det er begrenset hvilken rettskildemessig vekt den ville hatt ved en avgjørelse i dag. Dommen fra 2008 vil ha større vekt, fordi den er nyere og avsagt av Högsta domstolen. På den andre siden har den møtt kritikk i ettertid, og det er vanskelig å si om uttalelsene i saken ville blitt fulgt opp om et lignende spørsmål kom for domstolene. Det er heller ikke gitt at norske domstoler ville lagt seg på samme nivå i en krenkelsesvurdering. I den så vidt nevnte ”Skrik”-saken¹³⁸ kom rådet til at verket ikke var krenket, dette *kan* tale for at vi legger en strengere vurdering til grunn. På den andre siden ble spørsmålet i ”Skrik-saken” behandlet etter § 48, og det er nærliggende å anta at hensynene til opphavsmannen kan bli tillagt mindre vekt om vernetiden er utløpt. Dette betyr at det ikke er sikkert at konklusjonen ville blitt den samme om spørsmålet ble behandlet etter § 3(2). Konklusjonen er etter dette at grensen for når en endring av et verk anses å være krenket må vurderes konkret i det enkelte tilfellet, men at det per i dag kan synes som vernet for de ideelle rettighetene er sterkt, og at det ikke skal så mye til før man kan konstatere at en endring er krenkende.

5.4.2 Hvor går grensen for *krenkende fremstilling av uendret verk*?

En krenkelse av respektretten kan finne sted selv om verket ikke endres. Det kan skje gjennom at verket gjengis på en måte som er krenkende for verket i seg selv, eller for opphavsmannen. De generelle momentene i punkt 5.3.1.1. må også trekkes inn i denne krenkelsesvurderingen, og av spesiell viktighet er momentet om formålet av bruken av verket. Hvis verket blir brukt i reklameøyemed er det en risiko for at verket og opphavsmannen

¹³⁸ Det sakkyndige råd for åndsverker i NIR 1/1999 s. 242

blir identifisert med produktet det reklameres for, og dette kan igjen gjøre at annet bruk av verket blir vanskeliggjort. Det vil for eksempel være et fåtall av nordmenn som ikke tenker på Brelett når de hører ”Tika Tika Walk” av Carlos D’Alessio. Hvis en slik bruk skader opphavsmannens eller verkets anseelse eller egenart, vil det fort utgjøre en krenkelse. Forarbeidene til den danske loven nevner også at det kan være krenkende om man gjør bruk av et verk i en i en blasfemisk eller pornografisk sammenheng, eller at man etter lang tids forløp, i urevidert skikkelse, gir ut et verk som gjennom tidens løp har blitt utdatert slik at forfatteren nå blir latterliggjort. Det som er viktig, sies det, er at verket ”ikke tvinges inn i et niveau hvor det ikke hører hjemme.”¹³⁹ De svenske forarbeidene er ganske like de danske på dette punktet, men de påpeker at selv om verket ikke skal ”uppstalles i en förnedrande miljö” er det ikke å anse som krenkende at et kunstverk i et museum blir flyttet til en plass som kunstneren finner som mindre fordelaktig.¹⁴⁰ Det er heller ikke krenkende at et maleri tas ut av en utstilling, selv om dette kan være et kontraktsbrudd.

I Wicklunddommen sier retten følgende om spørsmålet om respektretten er krenket: ”Etter rettens mening er saksøkerens skulptur ikke gjengitt på noen nedverdiggende eller uverdiggende måte. Den er i annonsen vist i et miljø hvor den naturlig hører hjemme (...) Skulpturen inngår etter rettens mening på en diskret måte i en reklamekampanje for gjenstander som i god design og utførelse kan innebære håndverk og/eller kunst som ikke er uten slektskap med billedhuggerkunsten. (...) Retten kan ikke se at den gjengitte skulptur er blitt forringet i verdi eller at saksøkerens anseelse som kunstner er blitt redusert som følge av reklamekampanjen.”¹⁴¹

Dommen viser at det retten blant annet legger vekt på er om åndsverket er gjengitt på en nedverdiggende eller uverdiggende måte, og at åndsverk i sin naturlige kontekst normalt ikke kan sies å være krenkende fremstilt. Men det betyr ikke at åndsverk gjengitt i en *annen* kontekst

¹³⁹ Københavnerutkastet 1951 s. 107

¹⁴⁰ SOU (1956:25) s. 126

¹⁴¹ RG 1981 s 493 på s. 502, jf punkt 4.6.1.

enn sin naturlige, automatisk er krenket. I en dansk dom fra 1969 var saken at et ukeblad hadde trykket en artikkel som handlet om å øke åpenheten rundt, og skape mer harmoni i, seksuelt samliv. I tilknytning til artikkelen var det gjengitt et utsnitt av en fontenegruppe av Anker Hoffmann. Bildet viser en ung kvinne og en ung manns om sitter rygg mot rygg. Under bildet er det skrevet ”voksen erotikk.” Hoffmann mente at hans ideelle rettigheter var krenket ved at bildet av statuene var tatt inn i en slik sammenheng. Retten uttalte om dette at artikkelen ”er en læges nøgterne rådgivning med henblik på opnåelse af større åbenhed og harmoni i det erotiske samliv, og bladet har derfor ikke ved at bruge kunstværket som illustration til artiklen (...) sat kunstværket i forbindelse med noget, som kan siges at stride mod kunstværkets tendens.”¹⁴² At bildet hadde fått påskriften ”Voksen Erotikk” hadde sammenheng med artikkelen og var heller ikke i seg selv krenkende for bildet. Retten frifant ukebladet.

Selv om retten kom til at Hoffmans ideelle rettigheter ikke var krenket, hadde det nok avgjørende betydning at bildet var brukt i sammenheng med en seriøs artikkel forfattet av en lege, og ikke i sammenheng med for eksempel en pornografisk tekst. Grunnen til at jeg hevder dette er fordi Eidsivating lagmannsrett fikk i 1990 forelagt seg en sak hvor problemstillingen gjaldt en artikkel med et pornografisk formål, trykket i bladet Aktuell Rapport.¹⁴³ Problemet med artikkelen var at forfatteren, i teksten, hadde gjort seg bruk av mange utdrag fra en tekst skrevet av Ken Purvis. Purvis tekst var en seriøs artikkel om prevensjonens historie. Lagmannsretten hoppet over vurderingen av om eneretten etter § 2 var krenket, fordi de mente det ikke var tvilsomt at gjengivelsen var en krenkelse etter § 3 (2). Dette begrunnet de med at poenget med § 3 (2) er nettopp det at verk ikke skal bli bragt ned på et nivå de ikke hører hjemme. Det er nærliggende å anta at hvis bildet av Hoffmann var blitt brukt til en illustrasjon av en tekst av den karakter som teksten trykket i Aktuell Rapport, ville retten kommet til motsatt resultat.

¹⁴² U 1969.554 Ø

¹⁴³ RG 1990 s. 843 (Eidsivating)

Et tilfelle som ikke har vært for retten, men som illustrerer hva som kan være en krenkende fremstilling av et uendret verk, er avdøde kunstner Arne Lindaas' ”Edens Hage” i Hammersborgtunellen.¹⁴⁴ Veggmaleriet ble oppført som et temporært kunstverk i 1972 og planen var at det skulle fjernes etter tre år. Verket ble stående helt til det ble fjernet av kommunen i 2009. Lindaas hadde i forkant av at verket ble fjernet, ved flere anledninger henvendt seg til kommunen og bedt de rense verket for tagging og skitt. Kommunen valgte å ikke gjøre noe med det, før de tilslutt fjernet verket. I og med at denne saken ikke kom for retten, finnes det ikke noe sikkert svar på om Lindaas' ideelle rettigheter ble krenket som følge av at maleriet gjennom mange år hadde blitt nedsølt. Jeg tror likevel det er mulig at dette ville blitt sett på som krenkende for verkets anseelse og egenart. Det samme kunne nok også blitt tilfellet om Gustav Vigelands arvinger hadde gått til sak når sinnataggen ble malt rød.¹⁴⁵ Disse tilfellene viser at regelen har høy aktualitet i dag, og at krenkelser nok skjer i mye større grad enn det blir bragt saker inn for rettsvesenet.

Av nyere praksis finnes en dom fra 2009 hvor Oslo tingrett fikk spørsmål om Pushwagners ideelle rettigheter kunne anses krenket. For det første hevdet han at det forelå en krenkelse fordi motparten hadde solgt to verk som separate, selv om han visste eller burde visst at de ikke kunne selges separat. For det andre hevdet han seg krenket fordi verkene hans hadde blitt stilt ut i en utstilling som hadde en form og et innhold som han mente i seg selv var krenkende.¹⁴⁶ Retten fant ikke at disse handlingene utgjorde en krenkelse og ga ikke Pushwagner medhold i anførslene.

¹⁴⁴ Olsen/Aftenposten/2009

¹⁴⁵ NTB/Aftenposten/2012

¹⁴⁶ TOSLO-2009-10444

5.4.2.1 Konklusjon

Jeg mener gjennomgangen viser terskelen for å konstatere krenkelse av uendrede verk, er litt høyere enn terskelen for å konstatere krenkelser av endrede verk jf punkt 5.4.1.2. I rettspraksis har vilkår som at verket må være fremstilt i et *fornedrende* miljø, eller at fremstillingen oppleves som *støtende* for opphavsmannen, vært vektlagt. Ordlyden i dommene tyder på at det ikke er nok at man er misfornøyd med tilgjengeliggjøring, det skal litt mer til. Når det er sagt, ser jeg det allikevel ikke slik at vernet for de ideelle rettighetene ved tilgjengeliggjøring av uendrede verk er svakt. Dommene viser at hvis verket kan bli assosiert med noe nedrig skal det ikke mye til før en krenkelse konstateres. Dette er kanskje rime-
lig tatt i betraktning at det er anseelse og egenart; karakteristikk som ligger tett opp til beskrivelsen av opphavsmannen og verket, som skal beskyttes.

5.5 Grensen til parodi og travesti

5.5.1 Hvor langt rekker vernet for de ideelle rettighetene?

Selv om respektretten strekker seg langt, følger det av forarbeidene at det allikevel er tillatt å lage travestier og parodier basert på åndsverk.¹⁴⁷ For å bedømme om det nye verket er en parodi/travesti, eller om det er en krenkelse av det opprinnelige verket, må det foretas en konkret vurdering i det enkelte tilfellet. Spørsmålet har ikke vært oppe for de norske domstolene, men det foreligger noen avgjørelser fra Sverige som kan brukes for å illustrere hvor grensen går. I en sak var spørsmålet om en nyinnspilling av Hugo Alfvéns komposisjon til diktet ”Sveriges flagga”, der teksten i den første linjen tilsvarte den første linjen i diktet og hvor resten av teksten var forandret til politiske ytringer om Vietnamkrigen, var

¹⁴⁷ Ot.prp nr 26 (1959-1960) s. 23

en parodi på det opprinnelige verket.¹⁴⁸ Retten kom til at det *ikke* var tilfellet og argumenterte med det fremførte stykket ikke var av en slik karakter at det kan sies å ”skämtsamt förvränga eller eljest förlöjligen verket ”Sveriges flagga”¹⁴⁹ Saksøkte fikk heller ikke medhold i at ytringsfriheten kunne begrunne at grensen for hva som er parodi måtte settes lavere i de tilfellene verket inneholdt politiske ytringer.

I 2005 fikk Högsta domstolen opp spørsmålet om et innslag som ble sendt på Sveriges Radio var krenkende for Gunilla Bergström, som har forfattet bøkene om Albert Åberg.¹⁵⁰ Radioinnslaget fremstilte Albert som en medvirker til slagsmål og narkohandel. Dette gjorde de ved å kryssklippe replikker fra lydbøker om Albert og sammenstille disse med lydklipp fra den danske filmen ”Pusher”. Flertallet i dommen begynner med å si at det helt fra tilblivelsen av loven var meningen at travestier og parodier skulle være selvstendige verk, og falle utenfor beskyttelsen av originalverket. Dette, sier de, gjelder også i de tilfeller der parodien er nærgående og følger hovedverket ord for ord.¹⁵¹ Videre sier de at definisjonen på parodi og travesti ikke er fastlagt, men at de må omfatte de tilfellene der noen forvrenger et kjent verk slik at det fremstår et verk som er egnet til å skape en komiske effekt som er helt fremmed for hovedverket. De konkluderer med at radioinnslaget faller inn under definisjonen fordi det ”uppenbarligen åsyftast att framkalla en komisk och övveraskande effekt”¹⁵² Videre sier de at virkningene av dette er at innslaget blir å anse som et selvstendeig verk, og at derfor anses ikke Bergströms ”litterära eller konstnärliga anseende eller egenart kränkts.”¹⁵³

Mindretallet kom derimot til at verket ikke var en parodi og at det var en krenkelse av § 3 (2). Dette begrunnet de med at replikkene, til tross for at de hadde fått et nytt innhold,

¹⁴⁸ NJA 1975 s. 679

¹⁴⁹ Ibid. på s. 682

¹⁵⁰ NJA 2005 s. 905

¹⁵¹ Ibid. på s. 917

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Ibid.

fremsto som ”oförändrade till sin innebörd och sammenstillingen har inge inneburit att de av replikerna som är opphovsrättslig skyddade kan anses ha förlorat sin skyddsvärdhet”¹⁵⁴

Forskjellen på flertallets og mindretallets argumentasjon viser at det ikke er så lett å avgjøre nøyaktig hvor grensene for krenkelse går. Videre har denne dommen interesse fordi flertallet kommer med en uttalelse i form av et obiter dicta. De sier ”Även om travestin är att betrakta som ett självständigt verk kan de tänkas återge originalverket i sådan form eller i sådant sammenhang som – även vid sidan av själva travestin – för opphovsmannnen till originalverket är på ett otillåtet sätt kränkande med hänsyn till dennes litterära eller konstnärliga anseende.”¹⁵⁵

5.5.2 Konklusjon

Opphavsmannens vern av de ideelle rettighetene strekker seg til det punktet hvor det oppstår et nytt selvstendig verk. Rognstad sier, med bakgrunn i uttalelser fra blant annet komitéinnstillingen fra 1950 og Knoph, at det kan diskuteres om det er riktig å legge til grunn at parodier og travestier skal anses som selvstendige verk.¹⁵⁶ Dette er ikke endelig avklart, men i saken om Albert uttaler retten at ”programinslaget blir att betrakta som ett självständigt verk.”¹⁵⁷ Hvis det har oppstått et nytt og selvstendig verk vil dette i utgangspunktet gå klar av opphavsmannens rettigheter etter §§ 2 og 3. Men som retten i saken om Albert poengterte, kan det tenkes situasjoner hvor vernet strekker seg lengre. Domstolen åpnet for at det kan oppstå en situasjon hvor man har med et nytt verk som er basert på et åndsverk å gjøre, og som til tross for at det er et selvstendig verk kan anses krenkende for opphavsmannen. Dermed kan det tenkes at § 3 vil kunne være til hinder for offentlig fremføring av

¹⁵⁴ Ibid. på s. 918

¹⁵⁵ Ibid. på s. 917

¹⁵⁶ Rognstad 2009 s. 144-145

¹⁵⁷ NJA 2005 s. 905 på s 916

en parodi, til tross for at det motsatte er uttrykt i forarbeidene.¹⁵⁸ Dette er riktignok bare sagt i et obiter dicta i en svensk dom og har ikke den vekten det ville hatt om uttalelsen var et ratio decidendi i en norsk dom. Men enn så lenge kan uttalelsen kanskje tas til inntekt for at utviklingen går i retning av et mer vidtgående vern av de ideelle rettighetene, enn forutsatt i forarbeidene.

¹⁵⁸ Innst. 1950 s.12

6 Den ideelle rettens "uoverdragelighet"

6.1 Problemstilling

Hvor godt beskyttet er de ideelle rettighetene ved rettighetsoverdragelse?

6.2 Hovedregel

For at en opphavsmann skal kunne få offentliggjort og utnyttet det økonomiske potensialet i åndsverket sitt, kan det i noen situasjoner være nødvendig å la andre disponere over verket. For eksempel vil opphavsmannen til en roman kanskje ikke få økonomisk utbytte av verket, med mindre han gir et forlag rettigheter til å utgi det. Som vi så ovenfor i punkt 3.2 står opphavsmannen i utgangspunktet fritt til å velge om rettighetene skal overdras helt eller delvis, men § 39 oppstiller en skranke for overdragelsen. Det følger av ordlyden at "Opphavsmannen kan med den begrensning som følger av § 3, helt eller delvis overdra sin rett til å råde over åndsverket" Det som ligger i det er at selv om en opphavsmann kan la andre disponere fullt eller delvis over verket sitt, vil de ideelle rettighetene som hovedregel være uoverdragelige. Denne regelen kan begrunnes med at de ideelle rettighetene er av svært personlig natur, og det vil kunne være vanskelig for opphavsmannen å ha oversikt over hvilke konsekvenser en slik fraskrivelse vil kunne ha å si i fremtiden.¹⁵⁹ Hadde vi ikke hatt denne regelen kunne vi tenke oss muligheten for at bransjen, som i mange tilfeller sitter på pengene, ville benytte sin mulighet til å skape følgende situasjon: En ukjent forfatter i startgropen av sin karriere skriver et filmmanus, hun får til nød solgt manuset til et stort filmselskap, mot at hun fratrer de ideelle rettighetene sine. Manuset hennes blir liggende ubrukt i 10 år, helt til noen fanger opp genialiteten av det og lager en film som selger for millioner. Selv om forfatteren økonomisk sett kanskje ville fått det hun skulle, ville det

¹⁵⁹ SOU (1956:25) s. 127

vært svært urimelig om hun ikke også skulle blitt navngitt på verket og høstet den æren hun fortjener som opphavsmann til manuset.

6.2.1 Unntak 1

Forarbeidene sier at "Bernkonvensjonen art. 6 bis synes å forutsette at den ideelle rett er uavhengelig, men så strengt bør konvensjonen ikke forstås"¹⁶⁰ Dette har resultert i at vi har fått noen unntak. Det følger av § 3 (3) at "Sin rett etter første og annet ledd kan opphavsmannen ikke fraskrive seg, med mindre den bruk av verket som det gjelder, *er avgrenset etter art og omfang*." (min utheving) Bestemmelsen åpner altså opp for en begrenset overdragelse. Det er poengtert i forarbeidene at forhåndsfraskrivelse bare skal være lov i de tilfellene hvor det er angitt bestemte grenser for brukens art og omfang.¹⁶¹ Det betyr at en generell fraskrivelse som "Jeg trenger ikke å navngis på noen av mine fremtidige verk" ikke godtas som en fraskrivelse etter lovens ordlyd.¹⁶²

Spørsmålet om noe var "avgrenset etter art og omfang" var oppe for landsretten i Danmark i 1997¹⁶³ Saken besto i at en regissør påberopte seg krenkelse av § 3 (2) fordi filmen "Three days of Condor" ble vist på tv i "panscannet"¹⁶⁴ versjon. Landsretten kom til at det *var* krenkende å vise filmen på denne måten, men at regissøren ikke kunne påberope seg krenkelsen fordi han hadde fraskrevet seg denne retten. Landsretten uttalte i denne forbindelse at produsenten, etter kontrakten hadde rett til ved klipping og redigering å utarbeide en tv-versjon av filmen. Panscanning var dessuten ansett for å være så vanlig at opphavsmannen måtte påregne at denne metoden ble brukt. "Sagsøgerens accept af de nævnte bestemmelser i instruktørkontrakten, der angår en efter art og omfang afgrænset brug af filmen, findes

¹⁶⁰ Ot. prp.nr.26 (1959-1960) s. 21

¹⁶¹ Ibid. s. 22

¹⁶² Stray 1989 s. 71

¹⁶³ U 1997.975 Ø

¹⁶⁴ Metode for å tilpasse widescreenfilmer så de kan vises på vanlig tv i de proporsjonene som brukes der.

herefter også at have omfattet eventuel panscanning af filmen.” At retten trekker frem at panscanning var en kjent og velbrukt metode, bekrefter en uttalelse av Weinche i 1976. Han sa at for å avgjøre om avtalen er begrenset etter art og omfang må man ta i betraktning hva forfatteren kunne påregne da han inngikk innspillingsavtalen.¹⁶⁵

Regelen om at opphavsmannen kan fraskrive seg de ideelle rettighetene kan begrunnes med at det blir lettere å ”handle” med åndsverk av denne grunn. Det kan kanskje sitte lengre inne for en regissør å gå i gang med å jobbe med en filmatisering av en bok hvis opphavsmannen på ethvert tidspunkt har muligheten til å stoppe filmen fordi han føler seg krenket. Hvis man derimot avtaler at opphavsmannen skal fraskrive seg de ideelle rettighetene, vil de som jobber med filmatiseringen ha et mye tryggere utgangspunkt for at prosjektet vil komme i havn.

6.2.2 Unntak 2

§ 3 (4) hjemler det man kan kalle en ombestemmelsesrett. Det betyr at den hjemler retten til å distansere seg fra verket eller å ”fralegge” seg farskapet. De ideelle reglene er i utgangspunktet til for å verne opphavsmannen, men det kan oppstå situasjoner hvor det å bli knyttet til verket er uheldig eller uhensiktsmessig for han. Dette kan skje i de tilfeller hvor opphavsmannen har godtatt en bruk av verket som endrer dets karakter, men senere angrer og synes at verket har blitt forringet. Han har for eksempel godtatt filmatisering av boken sin, men når filmen er ferdig så liker han ikke resultatet. I slike tilfeller har opphavsmannen to muligheter i følge § 3 (4). Den ene muligheten kan betegnes som passiv og består i at han kan kreve at tilgjengeliggjøring av verket ikke skjer under hans navn. Den andre måten er aktivt, slik at han kan kreve at det kommer frem i forbindelse med tilgjengeliggjøringen at endringene i verket ikke skriver seg fra han. Reimers og Vik sier at ”Sistnevnte alternativ vil særlig være aktuelt for mer kjente verk der publikum uten videre vil assosiere opphavs-

¹⁶⁵ Weinche 1976 s. 63

mannen med verket selv om opphavsmannen ikke er navngitt i forbindelse med tilgjengeliggjøringen.”¹⁶⁶

Opphavsmannen står fritt til å velge om han ønsker å bruke disse rettighetene eller ikke, og denne retten kan verken overdras eller fraskrives.¹⁶⁷

6.2.3 Konklusjon

De ideelle rettighetene er i stor grad ivaretatt ved rettighetsoverdragelse, bortsett fra i de tilfellene opphavsmannen selv ikke ønsker det. At lovgiver har inntatt et standpunkt om at retten i liten grad kan fraskrives, er et tydelig tegn på hvilke holdninger vi har til verdien av de ideelle rettighetene. Dette er igjen med å underbygge teorien om at disse rettighetene har en sentral plass i opphavsrettslovgivningen.

¹⁶⁶ Immaterialrett og produktetterlikning mv. etter markedsføringsloven (2009) s. 491.

¹⁶⁷ Vyrje, note 5 til åvl. på rettsdata.no

7 Klassikervernet

En bestemmelse som ytterligere kan belyse de ideelle rettighetenes sentrale plass er § 48 i åndsverksloven. Bestemmelsen som gir en slags evigvarende ”Droit-moral,” regulerer i all hovedsak beskyttelse av opphavsrettslige frie verk.¹⁶⁸ Det sies i § 48 (1) at ”Selv om opphavsrettens vernetid¹⁶⁹ er utløpet, kan et åndsverk ikke gjøres tilgjengelig for allmenheten på en måte eller i en sammenheng som er krenkende for opphavsmannens litterære, vitenskapelige eller kunstneriske anseelse eller egenart, eller for verkets anseelse eller egenart, eller på annen måte antas å kunne skade almene kulturinteresser” Vi har altså, i liket med blant annet Sverige og Danmark, valgt at respektretten videreføres også etter vernetidens utløp. Det samme har vi valgt for navngivelsesplikten jf. § 48 (3), som også sier at bestemmelsen kommer til anvendelse selv om verket er uten vern her i riket. At omfanget av bestemmelsen i § 48 er videre det vi er pålagt gjennom våre internasjonale forpliktelser,¹⁷⁰ viser at vi setter vernet av de ideelle rettighetene høyt. Vi har til sammenligning ikke en tilsvarende regel som beskytter de økonomiske rettighetene, selv om disse kanskje blir ansett som de ”viktigste” av opphavsmannen selv mens han lever. Det er det offentlige, i regi av kulturdepartementet som har kompetanse til å anlegge sak etter denne bestemmelsen. *Klassikervernet* omfatter bare respektretten,¹⁷¹ jeg kommer derfor til å konsentrere den videre drøftelsen om § 48 (1).

Om opphavsmannen nyter et selvstendig vern etter § 48 (1), eller om det også må stilles krav til at kulturelle interesser er krenket for at forbud mot bruk skal nedlegges, er litt uklart. Etter 1930 loven framgikk det av forarbeidene at hensynet bak § 48 først og fremst var ”ønsket om å bevare menneskehetens åndskapital uforfalsket og beskyttet mot vandali-

¹⁶⁸ Stray 1989 s. 281

¹⁶⁹ Jf. åvl. kap. 4

¹⁷⁰ Se 2. ledd i Bernkonvensjonen art. 6bis.

¹⁷¹ Lange 2000 s. 14

sering”¹⁷² Spørsmålet etter 1961-loven er om uttrykket ”på annen måte” i § 48 (1) skal tolkes slik at det er et nødvendig vilkår som må være oppfylt for å kunne nedlegge forbud.¹⁷³ Rådet har i en uttalelse fra 1971 sagt at loven av 1961 likestiller hensynet til opphavsmannen med hensynet til samfunnet, men Lange er ikke enig i denne uttalelsen.¹⁷⁴ Hvordan ordlyden i § 48 skal forstås er ikke endelig fastslått av Høyesterett.

Til tross for tiltagende bruk av frie åndsverk i nye skikkelser hører det til sjeldenhetene at det offentlige griper inn.¹⁷⁵ Det finnes ingen norske dommer med utgangspunkt i § 48 (1), derfor blir det nødvendig å se på andre kilder for å belyse dette temaet. I følge åndsverksloven § 53 skal det opprettes et råd som skal forelegges spørsmål om § 48. Rådet heter ”Det sakkyndige råd for åndsverker” og avsier avgjørelser angående klassikervernet. I og med at § 48 ikke har blitt forelagt for domstolene, vil derfor rådet være den primære rettsanvenderen av § 48. Deres praksis vil derfor ha relevans, men flere momenter taler imot å tillegge de for stor vekt.¹⁷⁶ Jeg vil allikevel se på en avgjørelse avsagt av rådet som kan belyse temaet. I tillegg kan den tidligere nevnte danske dommen ”Venetiansk Serenade” benyttes for å vise de ideelle rettigheters særstilling.¹⁷⁷

Kjernen i saken var at arvingene etter komponist Svendsen gikk til sak på bakgrunn av at hans verk ”Venetiansk Serenade” ble innspilt på nytt under navnet ”Caterina”. Arvingene hevdet at verket ble endret og gjort tilgjengelig for allmenheten på en måte som var krenkende for komponistens kunstneriske anseelse og egenart, og at kulturelle interesser også var krenket, i og med at dette var et anerkjent verk for allmennheten. Motparten hevdet at kulturelle interesser ikke kunne sies å være krenket da ”Venetiansk Serenade” ikke kunne sies å være et klassisk mesterverk. Saken havnet i Høyesterett som delte seg i to. Flertallet

¹⁷² Ot.prp. nr. 22 (1930) s. 21

¹⁷³ Lange 2000 s. 84

¹⁷⁴ Ibid. s. 88

¹⁷⁵ Vyrje, note 108 til åvl. på rettsdata.no

¹⁷⁶ Lange 2000 s. 17

¹⁷⁷ U 1965.137 H

på fem dommere sluttet seg til tidligere instanser og mente at komponistens kunstneriske anseelse og egenart var krenket, og at kulturelle interesser som en følge av dette også var krenket. Mindretallet på to dommere bestred ikke at Svendsens komposisjon var endret og utgitt på en slik måte at det var krenkende for hans kunstneriske anseelse og egenart, slik vurderingen er etter § 3 (2). Det mindretallet problematiserte var at siden saken skulle avgjøres etter § 53 jf vår § 48, måtte bruken av verket også krenke allmenne kulturinteresser. De mente verdien av verket i første rekke burde vurderes, og at det ikke bare burde sees hen til at Svendsen var en betydelig velansett og særpreget komponist. På bakgrunn av den vurderingen mente de at verket ikke falt inn under definisjonen av ”de værker, som man har tilsigtet at beskytte ved indførelsen af bestemmelsen i lovens § 53, stk. 1”¹⁷⁸

Flertallet i den Danske Høyesterett kom altså til at det var en krenkelse av de kulturelle interessene, uten å grunngi dette nærmere. Ved gjennomlesning av dommen synes det å være slik at de ikke stiller spesielt høye krav for at vilkåret om krenkelser av kulturelle interesser skal være oppfylt.

I en sak fra Rådet i 1998, kan det se ut som de har et litt annet syn på krenkelsen av kulturelle interesser. Bakgrunnen for saken var at Gilde hadde laget en hamburgerreklame hvor Munchs bilde ”Skrik” var en tydelig inspirasjonskilde. Ansiktet og linjene på himmelen var gjengitt i bearbeidet form, men fargene i bildet var tydelig etterlignet. BONO¹⁷⁹ mente dette var en krenkende gjengivelse av maleriet og klaget reklamen inn for Rådet. Et flertall i Rådet mente at dette *var* en gjengivelse av verket, og at gjengivelsen var krenkende. Mindretallet mente det ikke var en gjengivelse av ”Skrik”, og at tilgjengeliggjøringen dermed ikke var krenkende. Departementet fulgte mindretallet, uten å ta standpunkt til om det var en gjengivelse av ”Skrik”. De løste saken ved å si at selv om det skulle være en gjengivelse, anså de det ikke slik at reklamen skadet de allmenne kulturinteressene. De mente at rettighetshaverne gjennom sin utøvelse av eneretten, ved å tillate at det ble laget oppblåsbare

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Den norske opphavsrettsorganisasjonen på billedkunstområdet.

dukker og kopper og nøkkelringer av verket, hadde påvirket allmennhetens holdning til ”hvilken sammenheng verket brukes i, og måten verket gjengis på”¹⁸⁰ og derfor stilte de seg tvilende til at den aktuelle illustrasjon var er støtendene.¹⁸¹

Denne avgjørelsen kan tyde på at terskelen for å fastslå en krenkelse i Norge ligger noe høyere enn hva man etter dansk rett hadde grunn til å tro på bakgrunn av dommen fra 1965. At det skal mye til for å anse noe så krenkende at det er i strid med regelen stemmer godt overens med det som allerede var forutsatt i forarbeidene til 1930-loven.¹⁸² Det er imidlertid ikke sikkert at avgjørelsen hadde blitt den samme om det hadde vært snakk om en gjen-givelse av et verk som ikke var kommersialisert i like stor grad. Allikevel tror jeg at det er riktig å anta at utviklingen går mot en høyere terskel for å konstatere krenkelser. Det er en naturlig utvikling i og med at krenkelsesvurderingen beror på en rettslig standard, og at samfunnet fra 60-tallet og frem til i dag har blitt mer liberalt. Dette gjelder også for tanker og meninger om hvordan det er greit å behandle et verk.

7.1.1 Hvor sterkt er klassikervernet?

Koktvedtgaard hevder i sin lærebok fra 2005 at den evigvarende respektretten i all vesentlighet er bortfalt.¹⁸³ Han begrunner dette med at det i dagens samfunn ikke kan stilles opp noen allmenn kulturoppfattelse, og at det derfor blir umulig å bedømme når den allmenne kulturelle interessen er krenket. Han påpeker også at det i dag ikke blir opprettet sak på tilfeller som tidligere ville blitt sett på som åpenbare og grove krenkelser av respektretten; for eksempel kommersielle anvendelser på det laveste plan. Han går så langt at han sier at kulturelle interesser i § 75, hos oss § 48, ikke lenger synes å ha noen dokumenterbar eksis-

¹⁸⁰ Det sakkyndige råd for åndsverker i NIR 1/1999 s. 245.

¹⁸¹ Lange 2000 s. 119-120.

¹⁸² Ot.prp.nr.22 (1930) s 21

¹⁸³ Koktvedgaard 2005 s. 142

tens, for annet enn kanskje unika-verker.¹⁸⁴ Lange skrev i 2000, etter en bred gjennomgang av rådets avgjørelser, at det ikke synes som om bestemmelsen virket etter hensikten. Dette begrunner hun med at regelen er for vanskelig å håndheve, og at saksbehandlingstiden er for lang. Hun sier allikevel samtidig at bestemmelsen har en funksjon som et sikkerhetsnett for de groveste tilfellene av misbruk av kulturarven, og at den kan forhindre at uopprettelige skader skjer.¹⁸⁵

Flere land har ikke noen beskyttelse av den evigvarende "droit-moral." Jeg mener at vi, ved å ta inn § 48, i alle fall prinsipielt sett har valgt å stille de ideelle rettighetene i en særstilling i vår åndsverkslov. Spørsmålet er kanskje heller om vi har valgt en håndhevelsesform som kan svekke det vernet vi har ment at de ideelle rettighetene skal ha? Enda har vi ikke fått noen avgjørelse fra de norske domstolene som kan si oss om det er mest riktig å legge seg på linje med den danske dommen, eller om vi skal følge den linjen rådet har trukket opp. Et problem som i midlertid kan dukke opp om man velger et så strengt vern som i den danske dommen er det at klassikervernet kan komme i konflikt med ytringsfriheten. Ytringsfriheten er hjemlet i grunnlovens § 100 og i EMK artikkel 10. Det foreligger ikke noen dom som sier at det motstrid mellom hensynet til ytringsfrihet og klassikervernet, men det er sikkert at klassikervernet må tolkes med ytringsfriheten som bakgrunn.¹⁸⁶ Ytringsfriheten blir sett på som en av våre grunnleggende rettigheter og den strekker seg langt. Vernet for ytringsfriheten har gått gjennom en enorm utvikling, også i tiden etter åndsverksloven ble til. Det er ikke tvil om at ytringer som ikke var tillatte i 1961 kan være tillatte nå. Det blir for omfangsrikt for oppgavens del å gå nærmere inn på dette problemet, men det belyser et viktig poeng. Vi har innført klassikervernet, men grensene for hvor det går er ikke fastlagt, i ytterste konsekvens kan det være at den beskyttelsen de ideelle rettighetene tilsynelatende har etter § 48(1) er illusoriske om de blir prøvd opp imot ytringsfriheten.

¹⁸⁴ *ibid.*

¹⁸⁵ Lange 2000 s. 97

¹⁸⁶ *ibid* s. 39.

8 Avsluttende bemerkninger

Det jeg gjennom denne oppgaven har forsøkt å finne svar på, er hvor vidtrekkende vernet for de ideelle rettighetene er. Det jeg har funnet er at både lovens ordlyd, rettspraksis og øvrige rettskilder oppstiller snevre unntaksregler for når hovedreglene om de ideelle rettighetene kan fravikes. Jeg har derfor kommet til den konklusjonen at opphavsmannen, iallfall innenfor verkets vernetid, har et vidtgående vern for sine ideelle rettigheter. Gjennomgangen har derimot gjort at jeg stiller meg mer tvilende til hvor langt vernet rekker *etter* vernetidens utløp. Et sikkert svar på dette kan ikke oppstilles før et spørsmål om rekkevidden av § 48 blir forelagt domstolene.

Grensene for vernet for de ideelle rettighetene beror på vurderinger av rettslige standarder som ”god skikk” og ”anseelse og egenart.” I og med at disse begrepene er elastiske vil grensene for vernet forandre seg over tid.

For *navngivelsesplikten* synes jeg denne gjennomgangen viser tegn til at navngivelse, i alle fall på de eksemplarubundne verkene, må skje i større utstrekning nå enn tidligere. Den tekniske utviklingen har gjort at navngivelse, i mange situasjoner, lettere kan gjennomføres og det fører igjen til at det som før var antatt å være god skikk, kanskje ikke kan sies å være det lengre.

Innenfor *respektretten* må det skilles mellom vurderingen av verkets anseelse og verket egenart. Drøftelsen av om verkets *anseelse* er krenket vil i stor grad bero på holdninger i samfunnet, og hvilke handlinger som aksepteres. Om vi går mot et samfunn som ”tåler” mer, eller mindre, før anseelsen anses krenket er ikke lett å gi et entydig svar på. Ved drøftelsen av om *egenarten* er krenket må det tas utgangspunkt i verket eller opphavsmannen selv og drøftelsen vil derfor i mindre grad være påvirket av svingninger i samfunnet. Jeg har ikke funnet holdepunkter for å kunne hevde at det lettere konstateres krenkelse av egenarten nå enn tidligere.

9 Litteraturliste

9.1 Lover

9.1.1 Norske

- | | |
|------|--|
| 1814 | Kongeriget Norges Grundlov, given i Rigsforsamlingen paa Eidsvold den 17de Mai 1814. |
| 1930 | Lov om vern for åndsverker av 6. juni 1930 nr. 17. |
| 1961 | Lov om opphavsrett til åndsverk m.v. av 12. mai 1961 nr. 2 |
| 1992 | Kringkastingsloven av 4 des. 1992 nr. 127. |

9.1.2 Utenlandske

- | | |
|-------------------|--|
| Ophavsretsloven | Lovbekendtgørelse nr. 763 af 30. juni 2006 med de ændringer, der følger af lov nr. 231 af 8. april 2008. |
| Upphovsrättslagen | Upphovsrättslagen - Lag om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk. (1960:729) |

9.2 Internasjonale konvensjoner

- | | |
|------------------|--|
| Bernkonvensjonen | Bernkonvensjonen om vern av litterære og kunstneriske verker av 9. september 1886, sist endret 24. juli 1971. (Bernkonvensjonens Paristekst) |
|------------------|--|

9.3 EU/EØS-lovgivning

EP/Rdir 2001/29/EF	Europaparlaments- og rådsdirektiv 2001/29/EF av 22. mai 2001 om harmonisering av visse sider ved opphavsrett og beslektede rettigheter i informasjonssamfunnet
EMK	Den europeiske menneskerettighetskonvensjon, Roma 1950.

9.4 Forarbeider

9.4.1 Norske

Ot.prp. nr. 22 (1930)	Lov om vern for åndsverker
Innst. 1950	Innstilling til lov om opphavsrett til litterære og kunstneriske verk. Oslo 1950.
Ot.prp. nr. 26 (1959–60)	Om lov om opphavsrett til åndsverk.
Innst. O. XI (1960–1961)	Om lov om opphavsrett til åndsverk
Ot.prp. nr. 84 (1991-1992)	(endringslov) Lov 12 mai 1961 nr. 2 om opphavsrett til åndsverk m.v. og i enkelte andre lover som følge av EØS-avtalen
NOU 1986:18	Opphavsrett og edb. Delinnstilling III.
Ot.prp nr 46 (2004-2005)	Om lov om endringer i åndsverkloven m.m.

9.4.2 Utenlandske

SOU 1956:25	Upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk. Lagförslag av Auktorrättskommittén.
Dansk Udkast av 1951.	Udkast til lov om ophavsretten til litterære og kunstneriske værker (Københavnerrutkastet)

9.5 Rettspraksis

9.5.1 Norsk

Rt. 2013 s. 822	(Ambassadør)
Rt. 2012 s. 1062	(Tripp-trapp)
Rt. 2007 s. 1329	(Huldra i Kjosfossen)
Rt. 1985 s. 833	(Electric Circus)
Rt. 1953 s. 633	(Bedriftsmusikk)
TAHER-2012-73209	(Leiebil)
TOSLO-2009-10444	(Pushwagner)
RG 1990 s. 843	(Purvis)
RG 1981 s. 493	(Wicklund)
NIR 1983 s. 138	(Shere Hite)

9.5.2 Utenlandske

Sag C-306/05	Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE) mod Hoteles SA
Sag C-5/08	Infopaq International a/s mod Danske Dagbladets forening.
Sag C-145/10	Eva Maria Painer mod Standard VerlagsGmbH and others
HDR i NIR 2/2007 s.174	(Kantola)
NJA 1975 s. 679	(Sveriges flagga)
NJA 1975 s. 94	
NJA 1996 s. 354	(Torgny Björk)
NJA 2005 s. 905	(Alfons Åberg)
NJA 2008 s. 309	(Reklamavbrott)
U 1932.702 H	(Venus' fødsel)
U 1965.137 H	(Venetiansk Serenade)
U 1969.554 Ø	(Voksen Erotik)
U 1995.782 V	(Sømiljørappport)
U 1997.975 Ø	(Sydney Pollack)
Gladsaxe Rets dom af 21. November 2002. (sag nr. BS 1-1006/2000)	(Scenograf-sagen)

9.6 Litteratur

- Eckhoff, Torstein* Rettskildelære - 5. utg. Oslo, 2001.
- Helset, Per, Felix Reimers, Toril Melander Stene og Ragnar Vik* Immatrerialrett og produktetterlikning mv. etter markedsføringsloven - Oslo, 2009
- Kildebrukutredningen* Utredning fra et utvalg oppnevnt av Den norske Forleggerforening (DnF), Den norske historiske forening (HIFO) og Norsk faglitterær forfatter- og oversetterforening (NFF) Funnet på: <http://bit.ly/1jeCExt> - Oslo, 2006
- Koktvedtgaard, Mogens* Lærebog i Immatirialrett - 7.utg, København, 2005
- Knoph, Ragnar* Åndsretten - Jevnaker, 1936
- Lange, Anne Beth* Klassikervernet i norsk åndsrett - Oslo, 1999
- Pettersen, Stine Helén* <http://bit.ly/1jeCkie> - Oslo, 2010
- Rognstad, Ole Andreas* Opphavsrett - Oslo, 2009
- Schønning, Peter* Ophavsretsloven med kommentarer - 5.utg, København, 2011
- Stray, Anne Lise Sijthoff* Opphavsretten - Arendal/Haag, 1989
- Thors, Jakob og Emil de Waal* Kreditering af musikværker på radio og tv – København, 2011
- Vennebog, til Mogens Koktvedtgaard* Torvald C.Løchen [et. al]. - Uppsala/Stocholm 1993
- Vyrje, Magnus Stray* Opphavsrettens ABC - Stabekk, 1987
- Weinche, Willi* Ophavsret - København, 1976

9.7 Artikler fra tidsskrift og internett

<i>Axhamn, Johan</i>	Respekträttsligt skydd för upphovsmannens anseende och egenart. Några reflektioner med anledning av NJA 2008 s. 309 (Reklamavbrott) - NIR 5/2008 s. 460-501
<i>Berg, Karen Marie og Pettersen, Beth Mørch</i>	Halvdan: En hån mot Kjærlighetsvisa (2011) - http://bit.ly/1aLPldQ [sitert 10.10.2013]
<i>Det Sakkyndige Råd For Åndsverker</i>	Fra Norsk Rettspraksis - NIR 1/1999 s. 241-247
<i>Gjersøe, Jørn</i>	Sterk økning i bruk av streaming (2011) - http://bit.ly/1ajCdRq
<i>NTB</i>	Sinnataggen ble ren igjen (2012) - http://bit.ly/17DZAX8
<i>Olsen, Thomas</i>	Gir opp "Edens Hage" (2009) - http://bit.ly/HYgzaN
<i>Tøien, Irina Eidsvold</i>	Originalitetskriteriet i EU-retten – en ny kurs? - NIR 4/2012 s. 403-422

9.8 Nettsider

<i>Bokmålsordboka</i>	UiO/Språkrådet	http://bit.ly/18H2EMP (anseelse)
<i>Bokmålsordboka</i>	UiO/Språkrådet	http://bit.ly/18H2Xap (egenart)
<i>byHands</i>	FEM/TVNorge	http://bit.ly/17ezFme
<i>NRK</i>	Spillelister	http://www.nrk.no/spillelister/
<i>Ravn, Marion</i>	Marionravn.no	http://bit.ly/1dJX6Fa
<i>Snøhetta</i>	Snøhetta.com	http://bit.ly/HHEYRs
<i>Vyrje, Magnus Stray</i>	Rettsdata.no	http://rettsdata.no